

# भारतीय संगीत में लय और ताल का रस सिद्धान्त से सम्बन्ध

[इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फिल० उपाधि हेतु प्रस्तुत]



शोध-प्रबन्ध

१९६८

निर्देशिका :

डा० गीता बनर्जी

भूतपूर्व अध्यक्ष

संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

प्रस्तुतकर्त्री :

श्रीमती ललित मालवीया

वरिष्ठ प्रवक्ता, आयं कन्या डिग्री कालेज

इलाहाबाद

संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग  
इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

डा० गीता बनर्जी  
एम०ए०, डी० फिल०  
पूर्व अध्यक्ष  
संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग  
इलाहाबाद विश्वविद्यालय

---

प्रमाण-पत्र

प्रमाणित किया जाता है कि श्रीमती ललित मालवीया ने "भारतीय संगीत में लय और ताल का रस सिद्धान्त से सम्बन्ध" विषय पर यह शोध प्रबन्ध मेरे निदेशन में डी०फिल उपाधि हेतु प्रस्तुत किया है।

इस शोध प्रबन्ध की विषय-वस्तु पूर्णतः मौलिक एवं शोध-परक है।  
अतः मैं सस्तुति करती हूँ कि इस शोध प्रबन्ध को परीक्षणार्थ प्रेषित किया जाय।

गीता बनर्जी  
{डॉ० गीता बनर्जी}  
निदेशिका

## अनुक्रमणिका

भूमिका	1
<u>प्रथम अध्याय</u>	
संगीत क्या है ?	7
संगीत का आधार	9
संगीत के भेद	10
संगीत का महत्त्व	11
संगीत के कारक :-	
नाद	12
श्रुति और स्वर	20
राग	26
<u>द्वितीय अध्याय</u>	
लय	30
लय के भेद	32
लयकारी	36
लयकारी के प्रकार-उदाहरण -	
अधगुन, दुगुन, चौगुन, अठगुन, त्रिगुन, छ गुन, $3/2$ , $3/4$ , $5/2$ , $5/4$ , $5/8$ , $7/2$ , $7/4$ , $7/8$	37
चौपल्ली, कुआड की परन	39
आड की परन, पाँचपल्ली	40
संगीत में लय और रस	41
<u>तृतीय अध्याय</u>	
ताल	42
ताल के भेद	49
ताल के 10 प्राण	52
ताल का महत्त्व और रसाभिव्यक्ति	53
वर्तमान ताल के ठेके का उदाहरण	57
<u>चतुर्थ अध्याय</u>	
छन्द	63
ताल एवं छन्द का सम्बन्ध	64
छन्द के गणों और ताल के बोलों का सम्बन्ध	66
वर्तमान ताल, चलन का उदाहरण	70
स्वरावधत	72
लोकगीतों में प्रयुक्त लय और चलन	3
लोकगीतों के उदाहरण :- राजस्थानी लोकगीत "विनोयक"	5

भोजपुरी सगुन लोकगीत, अवधी लोकगीत	76
गुजराती डोंडिया गीत, पूर्वी उत्तर प्रदेश ॥कजरी॥	77
लोकगीत में प्रयुक्त ताल-उदाहरण	78

### पचम अध्याय

रस	98
रस के कारक	102
सगीत रत्नाकर में रस उत्पत्ति के चार मुख्य तत्त्व-उच्चारण, लय, काकु, विश्रान्ति	104
भरत मत और रस के प्रकार	106
राग रस सदर्थ-उदाहरण	113

### षष्ठम अध्याय

सगीत में रस उत्पन्न करने वाले कारक	115
राग की प्रकृति	115
राग ध्यान	116
रागमाल चित्र	118
सगीत रत्नाकर में वर्णित काकुओ का उल्लेख	118
राग का समय, प्रकृति, ऋतु, समय-सारिणी चक्र का उल्लेख	120
नृत्य के बोल, वदिश और काव्य	125
स्थान, अवसर विशेष और लोक रुचि	126
वाद्य, ध्वनियों और रस	126
कलाकार और श्रोता की व्यक्तिगत क्षमता	128

### सप्तम अध्याय

सगीत में लय, ताल और रस	131
भरतकालीन गीतियों-ध्रुवा	131
रत्नाकर कालीन प्रबध गायन शैली और गीतियों	134
ध्रुपद शैली-उदाहरण	137
ख्याल, टप्पा-उदाहरण	150
ठुमरी-उदाहरण	154
तराना-उदाहरण	161
तिरवट-उदाहरण	163
होरी, धमार, कजली, लावनी, भजन-उदाहरण	165
गीत, दादरा, चैती, गजल, कव्वाली-उदाहरण	169
तबले और पखावज वादन में लय, ताल और रस	171

उदाहरण - तीन ताल और उसके प्रकार	173
एक आवृत्ति के रेले	173
दो आवृत्ति की रेले	174
द्वुतलय के टुकड़े	175
लडन्त भिडन्त के बोल	176
तवले और पखावज पर तराना सगति	177
तवले और पखावज पर राम कथा से सम्बन्धित वादन	180
गणेशपरन	184
चौसठ "धा" की परन	185
कृष्ण लास्य, तिस्र जाति मे टुकड़े	186
कवित्त	187
मृदगा, पिपीलिका, स्त्रोगता	188
सिहावलोकन, वीररस की परन	189
दुर्गापरन	190
तिस्र जाति मे टुकड़े और शिवस्त्रोत पर तालपरन	191
मिस्र जाति मे टुकड़े	192
कायदा, पेशकार, मुखड़ा	193

### अष्टम अध्याय

लोक संगीत मे लय, ताल और रस	194
भयानक रस	196
वीर रस	198
रौद्र रस	199
हास्य रस, भक्ति रस	201
वात्सल्य रस	202
सोहर-उदाहरण	203
मगल गीत-उदाहरण	204
जनेऊ गीत- उदाहरण	205
विवाह गीत - उदाहरण	207
कजली-उदाहरण	210
अवधी कजरी-उदाहरण	212
सावन -उदाहरण	214
चौमासा - उदाहरण	215
फागुन-उदाहरण	219
दादरा-उदाहरण	220
डेढ ताल-उदाहरण	222

नवम अध्याय

लय, ताल, रस और मनोविज्ञान—मनोविज्ञान का अर्थ	226
मन, सवेग, भाव और संगीत	227
कलाकार और श्रोता की मन.स्थिति और संगीत रस	230
<u>उपसंहार</u>	234
पुस्तको की सूची	241 -245

\*\*\*\*\*

## भूमिका

भारतीय विद्वानों ने संगीत को हृदयगत भावों के उदघाटन का सफल साधन मानते हुये उसे धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष की प्राप्ति का सर्वोत्तम उपाय माना है । इस कला का भौतिक लक्ष्य, ससार से ऊपर उठकर एक ऐसी मधुमती अवस्था को प्राप्त करना है जिसमें भौतिक द्वन्द्वों की सत्ता ही समाप्त हो जाये । उपनिषदों में आत्मा का निर्माण पंच कोषों से बताया गया है .- अन्नमय, प्राणमय, मनोमय, विज्ञानमय तथा आनन्दमय। प्रथम दो कोष तो जीव जन्तुओं में उपलब्ध होते हैं शेष तीन मानव जाति की सहज विभूति है । इन पंच कोषों की महत्ता सर्वाधिक है । परम तत्त्व का साक्षात्कार इसी आनन्दमय कोष का कार्य है ।

संगीत इसी परमानन्द का माध्यम है। स्वर की व्याख्या "स्वतः रजयति इति स्वर." की गयी है । जिस तरह ईश्वर अनुभव गम्य है। उसी प्रकार स्वर भी अनुभव गम्य है अर्थात् स्वर का प्रत्यक्ष दर्शन नहीं परन्तु अक्षर का प्रत्यक्ष दर्शन है । इस हेतु स्वर निरकार ब्रम्ह तथा अक्षर सगुण ब्रम्ह के समान हैं । चूँकि निर्गुण ब्रम्ह से ही सगुण ब्रम्ह की उत्पत्ति है । इस हेतु इस दृष्टि से भी स्वर का महत्त्व अक्षर से अधिक दृष्टव्य होता है । विदित है कि नाद से ही स्वर की उत्पत्ति होती है और नाद को ब्रम्ह स्वर रूप माना गया है। एक स्वर ज्ञानी संगीतज्ञ यही कहेगा कि स्वर संगीत स्वयं सिद्ध है । संगीत बिना भाषा के ही अपने में परिपूर्ण है । उसके विपरीत कोई भाषा ज्ञानी यह कह सकते हैं कि स्वर संगीत तो मूक है क्योंकि संगीत के द्वारा अपने मन के भावों को स्पष्ट करने के लिये भाषा का आश्रय लेना पड़ता है । भाषा ज्ञानी बता सकते हैं कि वीणा, सितार, सरोद, सारंगी और वासुरी इत्यादि वाद्य में भाषा का प्रत्यक्ष बहिष्कार है। फिर भी स्वर संगीत की पूर्णता में कोई कमी नहीं आती है । तन्त्र तथा सुषिर वाद्य में जब एक श्रेष्ठ

वादक मेध और शकरा राग (वीर रस ) तथा जोगिया और तोड़ी (करुण रस) के रोगो की अवतारणा करता है तो राग अपनी प्रकृति तथा रस के अनुकूल ही अनुभूत होता है । नाटको मे जब कहीं युद्ध का दृश्य प्रस्तुत करना होता है तो युद्ध के वातावरण को प्रखर बनाने के लिये विशेष वीर रस प्रधान धुन बजायी जाती हे । जो विलावल राग पर आधारीत है । जिसकी स्वर लिपि निम्नलिखित है ।

सा ग सा ग । सा ग ~~मृग~~ रेसा । नी रे नी रे । नी रे ग्रे सासा ।

स्वर संगीत भाषा रहित होने पर भी अपने मे परिपूर्ण है ।।। इसका प्रमाण स्वरूप भगवान कृष्ण की वशी है । जिसके वादन के माध्यम से जड चेतन सभी को वे मोहित कर लेते थे । भागवत मे जिस "महारास की विस्तृत विवेचना है ऐसे महारास को रचाने के लिये श्रीकृष्ण ने केवल स्वर संगीत का सहारा लिया था अर्थात् वशी वादन के द्वारा ही सोलह हजार गोपियो को मध्य रात्रि मे यमुना के निकट बुलाकर "महारास" को पूर्ण किया था । यदि भाषा के माध्यम से सोलह हजार गोपियो को एक-एक कर बुलाया जाता तो शायद इस कार्य मे कई वर्ष लग जाते , परन्तु यह स्वर संगीत की महिमा थी जो शब्द भाषा रहित वशी की धुन बजायी गई और उस स्वर संगीत से प्रभावित होकर सोलह सहस्र गोपियाँ तत्काल एकत्र हो गयी और "महारास" का कार्य पूर्ण हुआ। इस तथ्य की सत्यता संगीत का रसास्वादक ही समझ पाता है । स्वरो और लयात्मक गतिभेदो का आकर्षण इतना प्रबल होता है कि वह कर्ण कोहरो मे प्रवेश कर अन्तश्चेतना को स्वाभाविक रूप से अलौकिक आनन्द प्रदान करने लगता है । और श्रोता बाह्य व्यापार भूलकर समाधिस्थ सा बना बैठा रहता है।

"ताल" संगीत का अभिन्न अंग है तथा संगीत का अभिन्न अंग होने के साथ ही साथ आनन्दोपत्ति का सबल माध्यम भी है। समान तथा असमान लयकारी के रूप में संगीत मे संयुक्त होकर रसानन्द को चरमोत्कर्ष पर पहुँचाता है ।

**प्रथम अध्याय** - "भारतीय संगीत में लय और ताल का रस सिद्धान्त से सम्बन्ध" शोध शीर्षक के विषय प्रवेश के रूप में संगीत के विषय में विस्तृत वर्णन किया गया है। संगीत क्या है? संगीत के प्रकार का वर्णन जिसमें मार्ग देशी संगीत का उल्लेख किया गया है। शास्त्रीय, उपशास्त्रीय और लोक संगीत का परिचय दिया गया है संगीत के प्रमुख तत्वों में नाद, ध्वनि, श्रुति और स्वर राग आदि का वर्णन किया गया है तथा इनका संगीत में महत्व का उल्लेख किया गया है।

**द्वितीय अध्याय** - इस अध्याय में लय का परिचय देते हुये लय के प्रकार में विलम्बित मध्य और द्रुत लय के अतिरिक्त अन्य लय-कारियों के विषय में बताया गया है। लयकारी किसे कहते हैं? इसका वर्णन करने के पश्चात् लयकारी के विभिन्न प्रकारों का उदाहरण सहित वर्णन किया गया है। तबले तथा पखावज की रचनाओं में लयकारी युक्त उदाहरण दिये गये हैं। जिनमें लय, ताल और रस का सम्बन्ध स्पष्ट किया गया है।

**तृतीय अध्याय** - ताल क्या है? नाट्यशास्त्र, संगीत रत्नाकर, संगीत समयसार, संगीत चूड़ामणि आदि ग्रन्थों में ताल के वर्णन का उल्लेख किया गया है। ताल के प्रकार (मार्ग और देशी तालों) का उल्लेख करते हुये ताल के दस प्राणों का वर्णन किया गया है। वर्तमान तालों के प्रचलित, अप्रचलित ठेके और उनका प्रयोग का उल्लेख भी किया गया है।

**चतुर्थ अध्याय** - छन्दों का परिचय देते हुये इनके प्रकारों में वैदिक छन्द, वर्णिक छन्द और मुक्तक छन्दों का उल्लेख किया गया है। छन्द का प्रयोग संगीत के सदस्यों में बताते हुये ताल एवं छन्द का सम्बन्ध स्पष्ट करने के लिये वर्तमान ताल छन्दों का उदाहरण दिया गया है और संगीत में छन्द के महत्व पर प्रकाश डालते हुये लोक संगीत में छन्द के प्रयोग की उदाहरण सहित विस्तृत रूप रेखा प्रस्तुत की गयी है।

**पंचम अध्याय** - इस अध्याय में रस के विषय में विस्तृत वर्णन किया गया है। नाट्यशास्त्र में वर्णित रस की व्याख्या की गयी है। रस क्या है? इस विषय में अभिनव गुप्त और विश्वनाथ के मत का उल्लेख किया गया

है । रस का अध्ययन विशेष रूप से सगीत के सदर्थ में ही किया गया है । रस के कारको का उल्लेख नाट्यशास्त्र के आधार पर किया गया है। भाव-विभाव, अनुभाव सचारीभाव आदि रस के कारको का सगीत में क्या महत्व है ? इसी चर्चा की गयी है ।

**षष्ठम अध्याय** — सगीत में रस उत्पन्न करने वाले कारको में राग ध्यान, राग माला चित्र , राग की प्रकृति, राग का समय-सारिणी-चक्र का उल्लेख) के साथ किया गया है । राग की प्रकृति, लय और ताल, राग का ऋतु के अनुसार गायन, स्थान या अवसर विशेष के अनुसार राग लय और ताल के प्रस्तुतिकरण का उल्लेख किया गया है। सगीत रत्नाकर में वर्णित स्वर-काकु, राग-काकु, देश-काकु , क्षेत्र-काकु, यत्र-काकु का वर्णन किया गया है । श्रोताओं की रुचि के अनुसार राग , लय और ताल का प्रस्तुतिकरण, वाद्यों की ध्वनि भेद, लय , ताल और रस का पारस्परिक सम्बन्ध स्पष्ट करते हुये , राग, लय और ताल के अनुरूप काव्य योजना का औचित्य बताया गया है। अध्याय के अन्त में कलाकार और श्रोता की व्यक्तिगत स्थिति का लय , ताल और रस की उत्पत्ति से सम्बन्ध स्पष्ट किया गया है ।

**सप्तम अध्याय** — सगीत में लय , ताल और रस का सम्बन्ध स्पष्ट करने के लिये गायन शैलियों का वर्णन उदाहरण सहित किया गया है। प्रबन्ध गान शैली और ध्रुवपद (बानी) गायन शैली के लिपिवद्ध कियात्मक पक्ष उपलब्ध न होने के कारण इसका उदाहरण नहीं दिया गया है। ख्याल, ठुमरी, टप्पा, दादरा, तराना, लावनी, गजल, कव्वाली , भजन , गीत आदि का वर्णन उदाहरण सहित किया गया है । तबले और पखावज की रचनाओं जैसे-गणेश स्तुति, शंकर स्तुति , दुर्गा स्तुति, चौसठ धा की कमाली चक्कर दार परन, वीर रस की परन, राम कथा से सम्बन्धित पखावज के बोलों की रचना और तबले के वर्णों से युक्त ताल के ठेके, उनके प्रकार, रैले, टुकड़े , सवाल जवाब आदि तथा पेशकारा, कायदा, उदाहरण सहित प्रस्तुत किया गया है । नृत्य में प्रयुक्त होने वाली रचनाये जैसे कवित्त , कृष्ण लास्यपरन, तिस्त्र जाति की परन, मिश्र जाति

की परन , मृदगा यति, पिपीलिका यति, स्रोतोगता यति का उदाहरण जिसमे अदभुद् रस की अभिव्यक्ति स्पष्ट की गयी है ।

अष्टम अध्याय — "लोक संगीत" शब्द की उत्पत्ति और अर्थ का वर्णन करते हुए भरत मत का उल्लेख किया गया है । लोक-संगीत का आधार मनुष्य-भाव हैं इनके अनुकूल लय, गति और ताल का विनियोग ही लोक संगीत का प्राण है । लोक गीतों में शृंगार (वियोग) , वीर रस, रौद्र रस, हास्य रस, भयानक रस, भक्ति रस, वात्सल्य रस आदि की अभिव्यक्ति उदाहरण के द्वारा स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है । लोक-संगीत में लय , ताल और रस से युक्त रचनाओं सोहर, जनेऊ, मंगल गीत, विवाह गीत, कजली , सावन, चौमासा, घमार, फाग, डेढ ताल आदि वर्णित किये गये हैं जिनमें स्वराघात और ताल घात, भावों की मधुरता और तीव्रता के अनुसार प्रदर्शित किये गये हैं।

नवम् अध्याय — संगीत में लय , ताल और रस का मनोविज्ञान से सम्बन्ध स्पष्ट किया गया है । क्योंकि कलाकार और श्रोता दोनों का ही मनोविज्ञान, अनुभूति में महत्वपूर्ण स्थान रखता है । मनोविज्ञान क्या है ? मनोभाव, सवेग , लय , ताल और रस से किस प्रकार प्रभावित होते हैं । इसका वर्णन किया गया है । संगीत-रत्नाकर में कलाकार और श्रोता के लक्षणों का उल्लेख किया गया है । रागों का समयानुसार प्रस्तुतिकरण

चित्त वृत्ति के तीन गुणों में रसानुभूति का महत्व तथा कलाकार और श्रोता की मनः स्थिति का लय, ताल और रस से प्रभावित होने की स्थितियों का वर्णन किया गया है ।

दशम् अध्याय — इस अध्याय में संगीत में लय, ताल और रस का संबंध किस प्रकार स्पष्ट किया गया है इसका सारभूत विवेचन प्रस्तुत किया गया है ।

“भारतीय संगीत में लय और ताल का रस सिद्धान्त से सम्बन्ध” पूर्णतः स्पष्ट करने के लिये मैंने उत्तर भारतीय संगीत पद्धति की

सभी विधाओं को ही माध्यम बनाया है क्योंकि शोध विषय की स्पष्ट व्याख्या करने के लिये उत्तर भारतीय सगीत पद्धति पूर्णतः पर्याप्त है ।

अन्त मे मै अपनी मार्ग-दर्शिका परम 'आदरणीय', पूज्यनीय भूतपूर्व विभागाध्यक्ष, सगीत विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद डॉ० गीता बनर्जी एव परम श्रद्धेय आदरणीय गुरुवर भूतपूर्व विभागाध्यक्ष सगीत विभाग इलाहाबाद विश्वविद्यालय श्री राम आश्रय झा जी की हृदय से अत्यन्त आभारी हूँ जिन्होंने मुझे अपना अमूल्य समय देकर मेरे शोध कार्य को दिशा प्रदान करने की महती कृपा की है । इस शोध कार्य को पूर्ण करने मे अनेको गुणीजनो और पुस्तक प्रेमियो ने मेरी सहायता की है और मुझे प्रेरणा दी है । मै उन्हें भी नमन करते हुए धन्यवाद ज्ञापित करती हूँ।

ललित मालवीया  
{ललित मालवीया}

## प्रथम अध्याय

संगीत क्या है ?

सामवेद के बाद संगीत के पाँचवे वेद की संज्ञा से विभूषित भरत कृत नाट्य शास्त्र में 'संगीत'<sup>1</sup> शब्द का गायन, वादन और नृत्य के संदर्भ में उल्लेख हुआ है या नहीं यह तथ्य पूर्णतः स्पष्ट नहीं है क्योंकि काशी के चौखम्भा संस्करण के किसी भी अध्याय में इस शब्द का उल्लेख नहीं है। काव्य माला बम्बई से प्रकाशित संस्करण में दो बार इस शब्द का प्रयोग हुआ है। नाट्य शास्त्र में 'संगीत' की उत्पत्ति का उल्लेख नाट्य वेद के प्रारम्भ के साथ बताया गया है।

नाट्य शास्त्र के प्रथम अध्याय में वर्णित है कि ब्रम्हा ने ऋग्वेद से पाठ्य, सामवेद से गीत, यजुर्वेद से अभिनय तथा अथर्ववेद से रस लेकर नाट्य वेद की रचना की।

अध्ययन से ज्ञात होता है कि मकरन्दकार नारद ने निश्चय ही प्रथमतः 'गीत वाद्य च नृत्य त्रयं संगीत मुच्यते', संगीत की इस परिभाषा का उल्लेख किया है।

अपने ग्रन्थ में कुम्भ.<sup>3</sup> ने संगीत को परिभाषित करते हुये लिखा है कि "गीतं वाद्य तथा नृत्यं त्रयं संगीत संज्ञकम् । तद्विधा भिद्यते मार्ग देशी भेदेन तत्त्वतः ।" गीत, वाद्य और नृत्य इन तीनों विधाओं का सम्मिलन 'संगीत'

1 नाट्य शास्त्र चौखम्भा संस्करण— भरतमुनि कृत 1/12

2. भरतमुनि कृत नाट्य शास्त्र — बम्बई संस्करण 36/22, 36/9

3 भरत कोष — राम कृष्ण कवि कृत — कुम्भ.

कहलाता है । किन्तु 'संगीत' का शाब्दिक अर्थ है सम्यक् प्रकार से गाया गया गीत। जिसमें गीत की प्रधानता है, वाद्य उसका अनुकारक और नृत्य उपरंजक है। वाद्य गीत का अनुसरण करता है और नृत्य वाद्य का। यदि इनमें से गीत को निकाल दिया जाय और वाद्य एवं नृत्य अवशिष्ट रह जाये तो इन दोनों की संज्ञा संगीत न होकर 'निगीत' रह जायेगी ।

संगीत और निगीत के वर्गीकरण का उल्लेख नाट्य शास्त्र में किया गया है। संगीत शब्द का पर्याय 'तौर्यत्रिक' शब्द के रूप में उल्लिखित है। 'निगीत' शब्द का पर्याय 'वहिर्गीत' कहा गया है।

संगीत शास्त्रों में जिसे 'गीत' कहा गया है वह 'रन्जक स्वर सन्निवेश (स्वर गुम्फ)" है। स्वर की अपनी भाषा है। झूले में रोता हुआ बच्चा भाषा नहीं समझता। परन्तु गीत रूपी अमृत को पीकर प्रसन्न हो जाता है । यह गीत रूपी अमृत रन्जक स्वर योजना मात्र है । गीत 'संगीत' का प्रमुख अंश है। वाद्य और नृत्य उत्सुकसहायक हैं परन्तु गीत सम्पूर्ण 'संगीत' नहीं है ।

वीणा या वेणु में प्रयुक्त रन्जक स्वर सन्निवेश भी गीत कहलाता है । इसीलिये भगवान वेद व्यास ने भगवान कृष्ण के इस वेणु वादन को वेणु गीत कहा है जिसने गोपियों को ही नहीं पशुओं और पक्षियों तक को मोहित किया।

स्वर, भाषा, ताल और मार्ग का आश्रय लेकर 'गीत' मानव की भावना को व्यक्त करता है । 'वादन' गीत का सहायक होता है और नृत्य उस भावना को मूर्त कर देता है । इसलिये गीत, वाद्य और नृत्य मिलकर 'संगीत' कहलाते हैं।

ऋग्वेद के अध्ययन से ज्ञात होता है कि ब्रम्ह एक है, अखण्ड है और अद्वैत है । ब्रम्ह की परिकल्पना शब्द ब्रम्ह के रूप में की गयी है। इस तथ्य

के विश्लेषण से यह स्पष्ट हो जाता है कि यह अखिल ब्रम्हाण्ड नाद या ध्वनि मय है और साथ ही ध्वनि नाद के आधीन है क्योंकि इस ससार में प्रायः सभी व्यवहारिक क्रियाये नाद या ध्वनि के माध्यम से ही सम्पन्न होती है। संगीत दर्पण के प्रथम अध्याय में भी इसी प्रकार का वर्णन किया गया है ।

संगीत का मूल भूत आधार ध्वनि या नाद है । वैज्ञानिक आधार भी इसी बात की पुष्टि करते हैं कि संगीत की अवतारणा ध्वनि आन्दोलनों का परिणाम है। इसकी प्रक्रिया स्पष्ट करते हुये विज्ञान यह उल्लेख करता है कि दो वस्तुओं की टक्कर या रगड़ से पास की वायु आन्दोलित होती है तथा जल तरंग की ध्वनि की भौंति वायु वातावरण में कम्पन उत्पन्न करती है । जिसके कारण ध्वनि का अनुभव होता है । संगीत में इसी ध्वनि के सूक्ष्म प्रयोगों के विभिन्न सूक्ष्म प्रभावों का अनुभव और अध्ययन किया जाता है ।

ध्वनि या नाद दो प्रकार का होता है । प्रथम - जो कि संगीत के लिये उपयोगी है। द्वितीय - जो संगीत के लिये उपयोगी नहीं है अर्थात् जिसके अन्तर्गत विभिन्न प्रकार के कोलाहल को सम्मिलित किया जा सकता है । दोनों प्रकार की नादों की उत्पत्ति में अन्तर होने का मुख्य आधार ध्वनि आन्दोलनों का कम्पन अनियमित होना या नियमित होना है ।

यदि ध्वनि आन्दोलन का कम्पन नियमित है तो उससे उत्पन्न ध्वनि या नाद संगीतोपयोगी होगा और यदि ध्वनि आन्दोलनों का कम्पन अनियमित होता है तो उससे उत्पन्न नाद या ध्वनि संगीत के लिये उपयोगी नहीं होगी ।

नाट्य शास्त्र में संगीत दो प्रकार का कहा गया है। प्रथम मार्ग संगीत और द्वितीय देशी संगीत। संगीत के दो प्रकारों का उल्लेख संगीत रत्नाकर, संगीत-समयसार और संगीत-चूड़ामणि ग्रन्थों में भी किया गया है।

मार्ग संगीत में शास्त्रीय नियमों का कटिबद्धता से पालन किया जाता है तथा इसके अन्तर्गत विशेष प्रकार की शिक्षा पद्धति, गहन अभ्यास, परिपक्वता और कला सौन्दर्य आदि मूल तत्व आते हैं ।

देशी संगीत में लोकरूचि ही सर्वाधिक महत्वपूर्ण होती है। शास्त्रीय नियमों के पालन की कठोरता इस प्रकार के संगीत पर लागू नहीं होती । इस संगीत की विषय वस्तु सहज सस्कारों से प्रभावित होती है और प्रस्तुतीकरण अत्यन्त स्वच्छन्दतापूर्ण लय, ताल बद्ध और कला सौन्दर्य से परिपूर्ण होता है। ध्रुवपद, ख्याल आदि शास्त्रीय संगीत के कठोर नियमों के अन्तर्गत प्रस्तुत होते हैं उपशास्त्रीय संगीत में ठुमरी, तराना , टप्पा , भजन, गीत, कच्वाली आदि आते हैं।

हृदय गत भावों का प्रकट करने के सफल साधन के रूप में 'संगीत' की सत्ता सर्वत्र मान्य है । प्राणी मात्र का रोदन, चीत्कार हास्य इत्यादि क्रियाओं से जनित ध्वनियाँ शाश्वत रही हैं । अनेकों मानवीय भावों को प्रकट करने वाली ये ध्वनियाँ ही संगीत को भावाभिव्यक्ति का सफल माध्यम बना सकी। इसीलिये संगीत रसों के अभिव्यक्त करने में अधिक समर्थ हो सका । लोक संगीत में, साहित्य में उल्लिखित सभी रसों का समावेश अनुभव होता है।

श्री अर्नेस्ट हंट ने अपनी पुस्तक 'स्पिरिट आफ़् म्यूजिक' में लिखा है,  
- "संगीत केवल सामान्य ध्वनि नहीं अपितु यह सूक्ष्म अन्तर्वृत्तियों के उद्घाटन का सबल साधन है।"

इसी प्रकार के विचार *Ibid.* ने अपनी पुस्तक में व्यक्त किये हैं " *MUSIC is the mediator between the spiritual and sensual life.*"

आचार्य अभिनव गुप्त ने अभिनव भारती में उल्लेख किया है कि मृग, कुत्ते इत्यादि अन्य प्राणियों के नाद को सुनकर भी उनके हृदय में स्थित भय, रोष, शोक इत्यादि का प्रतिभाष हो जाता है। फलतः नाद से चित्त वृत्ति का अनुमान सिद्ध है।

भाव अभिव्यक्ति का सफल माध्यम होने के साथ ही आनन्द की अविरल धारा प्रवाहित करने की क्षमता संगीत में ही है। अन्य साधनों से प्राप्त सुखों के पहिले या बाद में दुख की सम्भावना होती है। किन्तु इस दुख पूर्ण संसार में संगीत से प्राप्त आनन्द के पूर्व या उपरान्त इस प्रकार के दुख की कोई सम्भावना नहीं है।

भक्ति मार्ग में तो संगीत का महत्व और भी अधिक माना गया है। संगीत मय भगवत भजन करने में मन संगीत की मनोहर शक्ति द्वारा शीघ्र ही ईश्वर के नाम रूप में लीन हो जाता है। इस तथ्य को प्राणी मात्र नकार नहीं सकता।

संगीत का प्रयोजन संसारिक दुखों चिन्ताओं से दबे, थके मानव को स्वर, लय और ताल से युक्त संगीत के द्वारा विभिन्न रसों की अनुभूति कराकर अलौकिक सुख की प्राप्ति कराना है। जिसमें यह गुण हो, उसे ही भलि-भौति गाया हुआ 'संगीत' कहना चाहिये अन्यथा वह कोलाहल मात्र है भले ही वह कोई भी शैली या प्रकार का हो।

#### संगीत के कारक -

वेद के अध्ययन से यह संकेत मिलता है कि संगीत की उत्पत्ति 'ओम' शब्द से हुयी है। 'ओम' शब्द एकाक्षर होकर भी 'अ' 'उ' 'म' इन अक्षरों से बना है। इन तीनों अक्षरों के सहयोग से इसकी ध्वनि एक ही अक्षर के समान

होती है । किन्तु इस अक्षर में तीन गुणों की तीन शक्तियाँ निहित हैं। इसी कारण ह्रस्व, दीर्घ प्लुत तीनों स्वर की सहायता बिना उच्चारण नहीं किया जा सकता। शब्द और स्वर दोनों की उत्पत्ति 'ओम' के गर्भ से हुयी है।

प्रथमतः स्वर या ध्वनि का जन्म हुआ और उसके बाद ही शब्द निकले 'ओम' शब्द में लय, ताल और स्वर सभी का सन्निवेश है। वस्तु स्थिति को अधिक स्पष्ट करने के लिये ध्वनि, नाद, श्रुति, स्वर, राग, लय, ताल और छन्द आदि संगीत के प्रमुख तत्वों का विवेचन अत्यन्त आवश्यक है।

### (1) नाद

नाद संगीत शास्त्र का प्राण पुरुष है साथ ही सम्पूर्ण भुवन ही नादाधिष्ठित है। पुद्गल का गुण होने के कारण सर्वत्र व्याप्त होता है। इसीलिये 'संगीत' में नाद की सविशेष उपयोगिता को स्वीकार किया गया है । यह 'नाद' शब्द संस्कृत व्याकरण के 'नद' धातु से निष्पन्न होता है। इसका मूल अर्थ 'अव्यक्त शब्द' है । अव्यक्त और व्यक्त ध्वनि के दो स्वरूप हैं।

अव्यक्त नाद वह माना गया है जिसमें मानव कण्ठ से उच्चारित स्वरों और व्यंजनों की अभिव्यक्ति नहीं है जो ध्वनि मात्र है । इस वर्गणा में वीणा, वेणु, मृदंग, मुरज आदि की अवर्णात्मक ध्वनि का ग्रहण किया जाता है। जब इस ध्वनि में अ, क, च, ट, त, प आदि वर्णों का स्पष्ट उच्चारण सम्मिलित हो जाता है तब वह व्यक्त ध्वनि कहलाती हैं । इस नाद के विषय में विभिन्न विद्वानों, शास्त्रकारों एवं विषय विशेष के निरुक्तिकारों ने अनेकधा प्रतिपादन किया है।

प्राकृत, संस्कृत और हिन्दी कोषकार ने ऊँची दहाड़ चिल्लाहट, चीख, गर्जन सिंहनाद, मेघ ध्वनि, एवं जलप्रपात से उत्पन्न शब्द 'नाद' के अर्थ में

दिये गये है। वर्षाकाल में मयूर को घन ध्वनि पर नृत्यकारी पक्षी कहा गया है।

वैदिक वाङ्मय में शब्द ब्रम्ह को 'नाद' कहा गया है । 'नाद' से उत्पन्न वाक् (ध्वनि, नाद) को 'नाद' कहा जाता है । 'नाद' की उत्पत्ति का वर्णन करने हुये शारदातिलक ने कहा गया है कि सत्, चित् आनन्द विभूतियों से सम्पन्न प्रजापति से सर्वप्रथम शक्ति का प्रायुर्भाव होता है। वह शक्ति नाद को उत्पन्न करती है और नाद से बिन्दु की उत्पत्ति होती है । जैन साहित्य में नाद कला का आकार आधे चन्द्रमा के समान है, वह सफेद रगवाली है, बिन्दु काले रंग वाला है । महाभारत में भी स्वयम्भू द्वारा नित्य वाक् की उत्पत्ति का अभिधान किया गया है जिसका आदि रूप वेदात्मक (ज्ञानात्मक) है और जो संसार की सम्पूर्ण प्रवृत्तियों में ओतप्रोत है ।

मनुष्य शरीर में नाभिस्थान को नाभिसरोवर ब्रम्हग्रन्थि , नाभिहृद आदि अनेक नामों से अभिहित किया गया है । इस नाभिसरोवर में दिव्य कमल उत्पन्न होता है उस पर ब्रम्हा का आसन परिकल्पित किया गया है । ब्रम्हा का स्वरूप चतुर्मुख है। वही सृष्टि में सर्वप्रथम छन्दोगायी है । वही श्रुति अथवा श्रुत का उद्गान करते है । यह श्रुत शब्दावच्छिन्न है अतएव अनादि और नित्य है।

संगीत-रत्नाकर में नाद की उत्पत्ति ब्रम्हग्रन्थि से उत्पन्न मानी गयी है । भगवान् शंकर नादतनु हैं, नाद के प्रवक्ता हैं । 'संगीतोपनिषत्सारोद्धार' में वर्णन है कि 'नाभि में एक कूर्म चक्र है, उसके कन्द पर पदमिनी है, उसमें अग्नि, प्राण की स्थिति में है उसमें (ऋषभ, गान्धार, षड्ज, मध्यम, धैवत पंचम) हैं'। यह वृषभ तीन प्रकार से बँधा हुआ है - (ह्रस्व, दीर्घ, प्लुत उच्चारण से अथवा मन्द्र, मध्य, तार स्वरो से ) यह शब्द करता है ।

संगीत-समय-सार के द्वितीय अध्याय में 'नाद' शब्द की व्याख्या करते हुये उल्लेख किया गया है कि 'न कार' का अर्थ प्राण और 'दकार' का अर्थ अग्नि

वैष्णव संगीत शास्त्र के भक्ति-रत्नाकर में उल्लेख किया गया है कि नाद की उत्पत्ति अग्नि वायु से होती है। आकाश, अग्नि, और वायु से भी नाद की उत्पत्ति होती है। 'नाद' की उत्पत्ति का स्थान नाभि है। नाभि उर्ध्वस्थान में विचरण कर अन्त में वह मुख से व्यक्त होता है।<sup>1</sup>

नाद के प्रकारों का उल्लेख करते हुये भक्ति रत्नाकर में यह तीन प्रकार का कहा गया है - (1) प्राणी जगत (2) अप्राणी जगत अर्थात् जड़ पदार्थ से भी उत्पन्न होता है। (3) उभयजगत अर्थात् प्राणी व अप्राणी के योग से यानि बंशी से उत्पन्न नाद है। मुख और नासिका के स्पर्श से विस्तृत वायु के योग से ध्वनि की सृष्टि होती है।<sup>2</sup>

मत्तग मुनि ने नाद पाँच प्रकार का माना है (1) अति सूक्ष्म (2) सूक्ष्म (3) पुष्ट (4) अपुष्ट (5) कृत्रिम।<sup>3</sup>

अति सूक्ष्म नाद नाभि में सूक्ष्म नाद हृदय में प्रकाशित होता है। पुष्ट नाद कण्ठ में अभिव्यक्त होता है अपुष्ट नाद सिर में प्रकाशित होता है। स्थान भेद के कारण कृत्रिमनाद मुख प्रदेश में भाषित होता है।

1 भक्तिरत्नाकर श्लोक संख्या - 2511 - 13, 2808-22

2 (2514- श्लोक संख्या) भक्ति रत्नाकर-2517

3. संगीत समयसार 22-24 द्वितीय अध्याय, से उद्धृत

व्यवहार में नाद तीन प्रकार का होता है मन्द्र , मध्य और तार । हृदय में मन्द्र, कण्ठ में मध्य और मस्तक में तार का स्थान है ।

मध्य और मध्य से द्विगुण उच्च मध्य और मध्य से द्विगुण उच्च तार, ये तीन प्रकार हैं।<sup>4</sup>

अग्नि प्राण की स्थिति है उससे वायु उत्पत्ति होती है । उस अग्नि और वायु के संयोग से सिद्ध ध्वनि उत्पन्न होती है। उस सिद्ध ध्वनि के योग से नाद की उत्पत्ति होती है ।<sup>2</sup> परब्रम्ह, पराशक्ति और ओंकार भी नादसंभव है। इसीलिये विशुद्ध नाद की उपासना पराशक्ति, परब्रम्ह त्रिदेव और ओंकार की उपासना है ।

नाद के इन व्याख्याकारों का प्रतिपाद्य आशय यह है कि नाद की उपासना ब्रम्ह की उपासना है क्योंकि वह तन्मयता उत्पन्न करते हुये आत्मस्थ होने की वृत्ति को लक्ष्य करता है ।

ॐ अथवा ओंकार को नाद ब्रम्ह का सर्वोच्च उद्गान माना गया है । भारतीय वाङ्मय में यह विलक्षण शब्द है। इसे परमात्मा का वाचक पद माना गया है । नादानुसन्धान करते-करते अन्त में ओम् नाद की सिद्धि होती है।

पाणिनीय शिक्षा में नादोत्पत्ति का क्रम निर्देश करते हुये बताया गया है कि आत्मा, बुद्धि से संयोग करता है, मन, अर्थों के साथ युक्त होता है। वह व्यापारित मन, शरीर स्थित अग्नि पर आघात करता है। अग्नि, वायु को प्रेरणा देता है।

---

1 भक्ति रत्नाकर - 25 18-19

2 संगीत निषत्सारोद्धार 1/25-267

ऋग्वेद में उल्लिखित एक मंत्र "चत्वारि श्रृंग" <sup>1</sup> के अनेक अर्थ विद्वानों ने किये हैं। संगीत की दृष्टि से इसका अर्थ कुछ इस प्रकार होगा - इस संगीत रूप वृषभ के चार श्रृंग हैं (स्वर, गीत, वाद्य और ताल अथवा तत, घन, सुषिर, अबनद्ध)। तीन चरण हैं - गीत, नृत्य और वाद्य)। दो सिर हैं - (स्रोत, नेत्र महोत्सव, रूप, अथवा वाद्यादि, उपकरण और गात्रवीणा) सात हाथ हैं। -

इस प्रकार मन्द्र इत्यादि स्थान से आरोही क्रम के अनुसार जो नाद स्पष्ट तथा स्फुरित होता है वही ध्वनि कहा जाता है। गीत विद्या विशारदों ने चतुर्विध ध्वनि खाहुल, बोम्बक, नाराट और मिश्रक बतायी है।

संगीत-समय-सार में इन ध्वनियों की विशेषता का उल्लेख करते हुये कहा गया है कि 'खाहुल' ध्वनि गीतज्ञों को, उसे समझना चाहिये जो प्रायः मन्द्र स्थान का स्पर्श करने वाली माधुर्य गुण युक्त हो।<sup>2</sup>

वह ध्वनि 'बोम्बक' है जो एरण्डकाण्ड (अ ऽ इ ँ ए) की शाखा की क्षणिकांश, विवर्जित (गूदे से हीन) और निस्सार, खोखली, झिरझिरी, तथा प्रायः मध्य स्थानीय है।

ध्वनिभेद के मर्मज्ञों में प्रायः तार स्थान का स्पर्श करने वाली और माधुर्य गुण वर्जित ध्वनि को 'नाराट' की संज्ञा दी है।

जिस ध्वनि में उपरोक्त सभी ध्वनियों का मिश्रण हो वह 'मिश्रक' के भेद हैयङ्गनाराट, खाहुल, मिश्रक, बोम्बक, खाहुल मिश्रक और नाराट, बोम्बक मिश्रक।

1. चत्वारि श्रृंगान्त्रो अस्य पादाः, द्वे शीर्षे सप्त हस्तासो अस्य।

त्रिधा बद्धो वृषभो रोरवीति, महो देवो मत्यनि, आविवेश।। -4/58/3  
ऋग्वेद

नाद शब्द की व्याख्या करते हुये संगीत मकरन्द में कहा गया है कि नकार आनन्द देने वाला प्राण है । नकार को प्राण और दकार की अग्नि कहते हैं। इस प्रकार प्राण और अग्नि के संयोग से उत्पन्न हुआ 'नाद' कहलाता है।

कुम्भाचार्य ने अपना मत व्यक्त करते हुये लिखा है कि 'नाद' धातु से 'नाद' शब्द की उत्पत्ति होती है और यह पाँच प्रकार की ध्वनियों में प्रकट होता है ।<sup>1</sup>

मतलब मुनि नाद को ब्रम्ह की सज्ञा देते हुये कहते हैं कि नाद जनार्दन कहलाता है । पराशक्ति का रूप है नाद, इसी लिये यह ब्रम्ह की ग्रन्थि कहलाता है। इसके मध्य में स्थित जो प्राण है वह अग्नि के द्वारा उत्पन्न होता है। अग्नि और वायु के संयोग से नाद उत्पन्न होता है और नाद से बिन्दु उत्पन्न होता है। इसलिये नाद से सम्पूर्ण वाङ्मयशास्त्र उत्पन्न होता है।

ऋग्वेद में उल्लिखित ध्वनि की उदात्त, अनुदात्त, स्वरित, कम्पित, दीप्त इत्यादि ध्वनियों के प्रकारों का उल्लेख है। प्रतिदिन के व्यवहार में हम उदात्त, अनुदात्त, स्वरित, कम्पित, दीप्त आदि ध्वनियों का प्रयोग सामान्य अवस्था में करते हैं । किन्तु इन ध्वनियों के सामान्य प्रयोग और संगीत विषयक प्रयोग के विषय में अभिनव गुप्त ने लिखा है कि "संगीत के स्वरों के अनुरणनमय-रक्ति प्रधानतत्त्व को छोड़कर उच्च, नीच एवं मध्यम स्थान का स्पर्शत्व ही संवाद बोलने के लिये उपयोगी है। यदि पाठ्य में भी प्रधानता से स्वरगत रंजन का अवलंबन किया जाये, तो वह पाठ न रहकर गान हो जायेगा।

---

1. रामकृष्ण कवि-भरत कोष पी.

नाद के दो मुख्य भेद हैं - अनाहत तथा आहत । अनाहत नाद अव्यक्त होने के कारण केवल योगियों की साधना का विषय है। वेदों में इसे सच्चिदानन्द , ब्रम्ह का स्वरूप माना है। आहतनाद जो कि व्यक्त होता है और वही संगीतके मूल कारको में से एक है। आहत नाद की उत्पत्ति भारतीय विद्वानों ने वायु तथा अग्नि के योग से मानी है। दमोदर पंडित कृत संगीत दर्पण के प्रथम अध्याय में वर्णित किया गया है:-

नकारे प्राणनं मानं दकारमनलं विदुः ।

जातः प्राणाग्नि संयोगत्ते न नादोऽभिधीयते।<sup>1</sup>

ध्वनि या नाद तरंगमय है और आकाश नामक तत्त्व उसका वाहक है। मतग ने कहा है - ध्वनि को परम कारण जानना चाहिये । वही सबका कारण है स्थावर और जंगम जगत को ध्वनि ने अक्रांत कर रखा है।

वर्तमान समय में वैज्ञानिकों ने नादोत्पत्ति तथा वातावरण एवं मानव पर उसके प्रभाव का भी अध्ययन किया है।

वैज्ञानिक दृष्टि से जब कोई दो वस्तुयें आपस में टकराती हैं अथवा रगड़ खाती हैं तो उनसे नाद की उत्पत्ति होती है। इस उत्पन्न हुये नाद के तीन मुख्य लक्षण दिखाई देते हैं । प्रथम लक्षण है-ध्वनि या नाद की तारता द्वितीय है-ध्वनि या नाद की तीव्रता और तृतीय है-ध्वनि का गुण ।

ध्वनि या नाद की तारता से तात्पर्य है कि उत्पन्न ध्वनि या नाद कितना ऊँचा या नीचा है । ध्वनि या नाद की तीव्रता से यह ज्ञात होता है कि अमुक ध्वनि या नाद को कितनी दूर तक के क्षेत्र में सुना जा सका ।

जिस ध्वनि में ठहराव एवं मधुरता हो तथा जो ध्वनि श्रवणेन्द्रिय को प्रिय लगे उसे सुशीतोपयोगी नाद कहा जाता है ।

संगीत रत्नाकर के स्वर अध्याय में उल्लेख किया गया है <sup>1</sup>

गीत नादात्मक वाद्यं नादव्यवत्या प्रशस्यते।

तदद्भ्यया नुगल नृत नादधीनम तस्त्रयम॥

कल्लिनाथ — ने अपनी टीका में उद्धृत किया है कि आहतनाद की साधना से अनाहत नाद की प्राप्ति उसी प्रकार हो जाती है जिस प्रकार मणि की प्रभा से आकृष्ट व्यक्ति मणि को स्वतः प्राप्त कर लेता है अर्थात् अनाहत नाद यदि मणि है तो आहत उसकी प्रभा है ।

नाद या ध्वनि संगीत का मूल आधार होने के साथ ही साथ मनुष्य के भावों और रसों की अभिव्यक्ति का सफल माध्यम है इसमें कोई सन्देह नहीं है। इसी तथ्य का उल्लेख करते हुये अभिनव गुप्त ने अभिनव भारती में लिखा है कि "चेतना के प्रथम स्पन्द से प्राण वायु की उल्लसना के फलस्वरूप आकार इत्यादि वर्णों के रूप विशेष से हीन, जो वाक उत्पन्न होती है, वह नाद रूप रहकर हर्ष, शोक इत्यादि चितवृत्तियों को अथवा निषेध इत्यादि अभिप्राय को इस कार्य के बोधक चिन्हत्व के अथवा तादात्म्य के कारण श्रुति (ध्वनि तरंग) के अंत एवं आदि से युक्त कर देती है।"

नाद के द्वारा भावों का प्रकाशन होने पर, अभिव्यक्त होने के कारण, वाक्यार्थ ; ' ' का बोध नहीं होता । इसी लिये भाषा का आविष्कार हुआ। परन्तु भाषा भी भावों के अनुसार वक्ता की ध्वनि, भावानुसारी उतार-चढ़ाव में, नाद का आश्रय लेने के लिये विवश रही ।

यदि नाटक के संवादों को भावानुसारी "काकु" (ध्वनि के उतार-चढ़ाव) से रहित करके पढ़ा जाय तो कवि के अर्थ का बोध नहीं होगा। इसलिये ध्वनि की उच्चता नीचता इत्यादि की सहायता संगीतज्ञ लेते हैं।

## 2- श्रुति और स्वर -

संगीत दर्पणकार श्री दमोदर पंडित के अनुसार श्रुति उत्पन्न होने के बाद जो नाद तुरन्त निकलता है और प्रतिध्वनित होकर मधुर और रंजक हो जाता है उसे स्वर कहते हैं। और प्रतिध्वनित होकर जब नाद और ध्वाने के उच्चारण में बहुत अधिक अन्तर दृष्टिगत हो तभी वह ध्वनि, श्रुति कहलाती है। श्रुति से स्वर की उत्पत्ति होती है। स्वर की शुद्ध एवं विकृत अवस्थाओं का भेद श्रुतियों के माध्यम से ही ज्ञात किया जाता है। श्रुतियाँ ही रंजकत्वगुण को प्राप्त करके स्वर हो जाती हैं। इसीलिये सभी स्वर अपने आप में ही रंजक होते हैं।

पाणिनी के अनुसार मानव हृदय के भीतर उर्ध्व नाड़ी में 22 तिरछी नाडियाँ मानी जाती हैं जिन पर वायु का आघात होने पर 22 प्रकार की ध्वनियाँ उत्पन्न होती हैं। इसी प्रकार कर्ण और सिरभेदक्रमशः बाईस - बाईस ध्वनियाँ उत्पन्न होती हैं। मानव शरीर इन तीन अंगों में उत्पन्न, इन ध्वनि समूहों को मन्द्र या सूक्ष्म, मन्द्र या पुष्ट और तार या अपुष्ट की संज्ञा दी गयी है।

संगीत-समयसार में स्वर शब्द विश्लेषण करते हुये उल्लिखित किया गया है कि स्व शब्द पूर्वक दीप्त्यर्थक 'राजू' धातु से स्वर शब्द निष्पन्न होता है। जो स्वयं राजित होता है वह स्वर कहा गया है। शोभित होने वाले नाद, स्वर हैं और राग जनक ध्वनि भी स्वर है।<sup>1</sup>

कोहल ने स्वर के विषय में कहा है कि 'अपनी इच्छा से नाभितल में उठने वाली वायु का नाडी, भित्ति और आकाश में निर्धारण होता है, तब, उत्पन्न होने वाली रजक ध्वनि 'स्वर' है ।

स्वर एक, अनेक, व्यापक और नित्य है । निष्कल रूप से एक ही स्वर है। षड्ज इत्यादि रूप से अनेक हैं।

जाति और भाषा इत्यादि के संयोग से स्वर अनन्त कहा गया है। नादों से युक्त ताल द्वारा परिभाषित स्वर को कृति में और रसों में नियोजित करना चाहिये। स्वर नित्य अविनाशी व्यापक और सर्वगत है। उर्ध्वगाढी के प्रयत्न द्वारा सगस्त भित्तियों के निघट्टन (रगड) से सिर तक व्यक्त ध्वनि, स्वर है और व्यापक है।<sup>1</sup>

स्वर की व्याख्या करते हुये आचार्य सोम ने लिखा है कि जो सुनने वाले के चित को अपने आप प्रसन्न कर देता है वह स्वर कहलाता है ।<sup>2</sup>

संगीत समय सार में नासा, कण्ठ, उर, तालु, जिह्वा और दन्त इन छः स्थानों से उत्पन्न होने के कारण षड्ज की संज्ञा दी गयी है । षड्ज की उत्पत्ति नाभि से उठा हुआ और कण्ठ सिर में समाहत वायु, वृषभ के समान नाद करने के कारण ऋषभ कहलाता है ।

नाभि में स्थित तथा कण्ठ एवं सिर में समाहत गन्धर्वों के सुख का कारण होने से गंधार कहलाता है ।

नाभि से उत्पन्न और हृदय से समाहत वायु, मध्य स्थान से उत्पन्न होने के कारण मध्यम कहलाता है ।

1. 2/40 संगीत समयसार

2. सोम — भरत कोष राम कृष्ण कवि

नाभि मे स्थित वायु, कण्ठ, ताल, सिर का स्पर्श होने के कारण जिस स्वर से सब स्वरों की समाप्ति हो जाती है वह निषाद कहा जाता है।

पार्श्व देवने अपना मत व्यक्त करते हुये कहाँ हैं कि झमरू, निस्साण इत्यादि के वादन में 'ढण ढण' जैसे वर्णों की अभिव्यक्ति दिखाई देती है। क्या इन ध्वनियों में स्वरत्व नहीं है? उत्तर देते हुये पार्श्वदेव कहते हैं कि 'नहीं' क्योंकि स्वर का लक्षण है कि राग जनक ध्वनि स्वर होती है। स्वर नामक ध्वनि राग का कारण होती हैं। इसलिये स, रे, ग, म, प, ध, नि, ही कारण में कार्य के लक्षण के कारण स्वर है।

नाट्य शास्त्र के अट्ठाइसवें अध्याय में सात स्वरों का उल्लेख करते हुये कहा गया कि षड्ज छ स्वरों का जनक है।<sup>1</sup>

जिस तरह गौओं के समूह में सौँड़ दूर से पहचाना जाता है। उसी प्रकार प्रकार उत्साह, विस्मय, क्रोध का व्यंजक ऋषभ अपने पौरुष के कारण स्वर समूह में पृथक् पहचाना जाता है। इसीलिये ऋषभ वृषभवत होने के कारण 'ऋषभ' हैं।<sup>2</sup>

करुणा बोधक गंधार में करुणा का बोध कराने के लिये मानों "वाक्" का निवास है इसीलिये उसकी सज्ञा गान्धार (वाणी की धारणा करने वाला) है।

मध्यम सप्तक का केन्द्र बिन्दु होने के कारण 'ध्रुव' है अतः 'मध्यम' कहलाता है।

ऋषभ धैवत में, गान्धार निषाद में, और षड्ज पंचम में प्राप्त स्वाभाविक संवादात्मक " पंच " अन्तराल के नापने का साधन होने के कारण (पंच+म) पञ्चम स्वर 'पञ्चम' कहलाता है।

1. नाट्य शास्त्र - 28 अध्याय / 23 श्लोक

2 नाट्य शास्त्र स्वर अध्याय - पी.23 आचार्य वृहस्पति

सूक्ष्म उपध्वनियों की शक्ति, एक विशेष प्रकार की ध्वनि "धैवत" है।

जिसके पश्चात् अन्य कोई स्वर नहीं मिलता अर्थात् जिस पर स्वरों का 'निषीदन' (समापन) होता है वह 'निषाद' है।

संगीत रत्नाकर में स्वर के विषय में कहा गया है मधुर ध्वनियाँ जो बराबर स्थिर रहे तथा जिनकी झनकार मन को लुभाने वाली हो स्वर कहलाती है।<sup>1</sup> मोर, गाय, बकरी, कौआ, कोयल, घोड़ा और हाथी इन जन्तुओं की कण्ठ ध्वनियों से क्रमशः षडज, रिषभ, गंधार, मध्यम, पचम, धैवत, निषाद स्वरों की उत्पत्ति हुयी है।<sup>2</sup> इसी प्रकार का मत विद्वान दामोदर पंडित ने भी सात स्वरों के आर्विभाव के विषय में दिया है।

संगीत दर्पण में कहा गया है<sup>3</sup> कि ध्वनि के उतार-चढ़ाव में निश्चित अवधान ही संगीत में स्वरों को जन्म देता है। ध्वनि में निरन्तर भ्रमक या गुनगुनाहट से कोई ध्वनि किसी ऊँचाई पर पहुँच कर वहाँ स्थापित रहे उसे संगीत में "स्वर" कहते हैं। इसके विपरीत, जब कम्पन अनियमित तथा मिश्रित हो तो उस ध्वनि को कोलाहल कहते हैं। वस्तुतः नियमित आन्दोलन संख्या वाली ध्वनि स्वर कहलाती है। सामान्य भाषा में स्वर उस ध्वनि या आवाज को कहते हैं जिसे सुनकर अन्तः कारण आनन्दित हो जाये।

1 संगीत रत्नाकर 1/तृतीय अध्याय पी 40

2 संगीत-रत्नाकर - स्वर प्रकरण श्लोक 46

3 संगीत दर्पण - 170/171 श्लोक

वैदिक काल में म गं रे सा स्वरों का प्रयोग होता था। सामवेद के उत्तर काल तक सातो स्वरों का विकास हो गया था। जिसके आधार पर उदात्त , अनुदात्त, स्वरित ये स्वरों की तीन अवस्थायें मानी गयी । यह तथ्य नारद कृत नारदी शिक्षा के अध्ययन से और अधिक स्पष्ट हो जाती है । निषाद और गन्धार उदात्त स्वर अवस्था , ऋषभ और धैवत अनुदात्त तथा षड्ज और मध्यम और पंचम में स्वरित स्वर अवस्था है।

सात स्वरों के पारस्परिक अन्तराल के आधार पर संगीत शास्त्रियों ने स्वरों को वादी सम्वादी, अनुवादी और विवादी के भेद से चार प्रकार का माना है। ये चार प्रकार श्रुतियों के परिपेक्ष्य में स्वरों को सुनने पर अभिव्यक्त होते हैं।

जब समान रस भाव देने वाले, दो स्वर, समूह में रहते हैं तो उन्हें वादी और सम्वादी कहते हैं। वादी और संवादी स्वरों को श्रुतियों के माध्यम से स्पष्ट करते हुये माना गया है कि जिन स्वरों के मध्य नौ और तेरह श्रुत्यन्तराल हो उन्हें ही परस्पर वादी-संवादी स्वर कहते हैं । विवादी स्वर उन स्वरों को कहते हैं, जिनमें स्वरों के बीच में बीस श्रुतियों का अन्तर होता है । वादी, संवादी और विवादी के अतिरिक्त जो स्वर है इन्हे अनुवादी स्वर कहते हैं । इस प्रकार सात शुद्ध स्वर और इसके अतिरिक्त विकृत स्वर कुल मिलाकर बारह स्वर हो जाते हैं ।

संगीत रत्नाकार <sup>1</sup> में स्वरों के कुल, वर्ण, रंग, द्वीप , देवता छन्द तथा रस पर भी विस्तार से वर्णन किया गया है । रक्त पिंजर (कुछ पीत) स्वर्ण कुन्द (शुभ्र) असित (कृष्ण) पीत (पीला) कुबेर (मिश्रित) ये क्रम से सातों स्वर के वर्ण (रंग) हैं।

अग्नि, ब्रम्हा, सरस्वती, महादेव, लक्ष्मी पति, गणेश तथा सूर्य ये क्रम से षडजाति स्वरों के देवता हैं ।

अनुष्टुप, गायत्री, त्रिष्टुप, वृहती, पङ्क्ति, उष्णिग तथा जगति, ये क्रम से षडजाति स्वरों के छन्द हैं ।

षडज और ऋषभ का प्रयोग-वीर रस, अद्भुत तथा रोद्र रस में, धैवत का-भीमात्स तथा भयानक रस में, गन्धार और निषाद का-करुण रस में तथा मध्यम और पचम-का हस्य रस और श्रङ्गार रस में प्रयोग करना चाहिये ।

इस प्रकार षडज, ऋषभ स्वरों और अनुष्टुप त्रिष्टुप गायत्री छन्द का प्रयोग वीर रस में, अद्भुत तथा रोद्र में होता है । गन्धार स्वर त्रिष्टुप छन्द का प्रयोग, करुण रस में होता है ।

मध्यम, पचम स्वर, वृहती और पङ्क्ति छन्द का प्रयोग हस्य तथा श्रङ्गार रस में होता है ।

धैवत स्वर, उष्णिग छन्द का प्रयोग भीमात्स व भयानक रस में होता है। निषाद स्वर, जगति छन्द का प्रयोग करुण रस में होता है। स्वरों का रस सिद्धान्त से सम्बन्ध के विषय में संगीत-समय-सार में उद्धृत किया गया है कि किसी भी रस के परिपाक के लिये उपयुक्त अवसर पर, उपयुक्त स्वर की "अशता" के साथ बांछनीय "रस" के परिपोषक भाव को व्यक्त करने वाले स्वरों का बाहुल्य एवं विरोधी भाव को व्यक्त करने वाले स्वरों का अल्पत्व अनिवार्य है।

अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना नामक वृत्तियाँ तो सार्थक गेय पद समूह में होती हैं। परन्तु स्वरों में अवगमन शक्ति होती है । अतः गान प्रयोज्य

राग वाचक स्वर समुदाय, रस परिपाक की प्रक्रिया में भाषा के सहायक मात्र होते हैं । भाषा हीन गेय पदों का गान "शुष्क गीत" या 'निगीत' कहलाता है "सगीत" नहीं ।

स्वरों के द्वारा की जाने वाली भाव व्यञ्जना श्रुति के द्वारा निकाली हुयी ध्वनियों से व्यक्त होने वाली भाव व्यञ्जना के सदृश है । श्रुति भी प्रेम निवेदन कर तो सकता है परन्तु वह स्पष्ट और व्यक्त नहीं होता ।

भगवान वेदव्यास ने भगवान कृष्ण के वेणुवादन को 'वेणुगीत' कहा है उसमें आकर्षण भी बताया है परन्तु उनके शब्दों में जिसे 'रस' (रसों का समूह) कहा गया है । उसमें भाषा अनिवार्य है।

वैसे यह भी कहा जा सकता है :- स्थायी स्वर पर आलम्बित उसके सवादी स्वर उद्गीष्ट , अनुवादी स्वरों द्वारा अनुभाषित और संचारी स्वरों द्वारा परिपोषित, सहृदयों की वह विशिष्ट चेतना, 'रस' है। जिसकी अनुभूति के समय रजस्तमोगुण जनित उनकी राग द्वेषादि ग्रन्थियाँ विगलित हो जाती हैं।

### राग -

'राग' शब्द की उत्पत्ति र - ज धातु से हुयी है जिसका अर्थ है प्रसन्न करना । संगीत में राग श्रोता को अपने रग में रग लेता है और एक अलौकिक आनन्द की स्थिति उत्पन्न करता है ।

नाट्य शास्त्र में 'राग' शब्द का अनेक बार उल्लेख हुआ है किन्तु राग का स्पष्ट लक्षण वहाँ उपलब्ध नहीं है। नाट्य शास्त्र के स्वर अध्याय में राग के विषय में उल्लेख करते हुये लिखा है

रागस्तु यस्मिन्वरुति यस्माच्चेप प्रवर्तते।

अर्थात् जिसमे राग का निवास होता है तथा राग जिस स्वर से प्रवृत्त होता है वह अंश स्वर है । इस प्रकार भरत मुनि के अनुसार जातियाँ राग ही हैं।

आचार्य अभिनव गुप्त के अनुसार<sup>1</sup> रञ्जन एवं अम्युदय के जनक विशिष्ट स्वर ही विशेष प्रकार के सन्निवेश से युक्त होने पर 'जाति' संज्ञा प्राप्त करते हैं। जातियों के प्रयोग में नियत स्वर, पद, ताल आदि का ध्यान रखना आवश्यक होता है। जातियाँ अपने विशिष्ट अंश स्वर के कारण रसात्मकता का पोषण करती हैं। जातियों से रोगों की उत्पत्ति होती है। आचार्य भरत के समय में जाति तथा राग दोनों की परम्परा समान रूप से प्रचलित थी । कौन से अंश स्वर से युक्त कौन सी जाति किसी रस को व्यक्त करेगी?। इसका विशद व्याख्यान भरत ने किया है।<sup>2</sup>

जाति गान के साथ तदनुकूल वाद्य वादन की परम्परा। उस समय में थी। वाद्य वादन में किस स्वर के द्वारा किस रस की निष्पत्ति में सहायता होगी? इसका उल्लेख भी नाट्य शास्त्र में किया गया है।<sup>3</sup>

संगीत रत्नाकर<sup>4</sup> में राग की परिभाषा इस प्रकार दी गयी है कि ध्वनि की वह विशिष्ट रचना जिसे स्वर या वर्ण स्वर सौन्दर्य प्राप्त हो और जो सुनने

1 भरत कोष-पेज 227

2. सुषमा कुलश्रेष्ठ - कालीदास और संगीत पेज 62

3 संगीत रत्नाकर - कल्लिनाथ की टीका -(अङ्गार संस्करण ) पेज 6-7

4 संगीत रत्नाकर - पृष्ठ संख्या -2 - भाग -2

वालो के चित्त को प्रसन्न करे उसे 'राग' कहते हैं। जो राग स्थायी, आरोही, अवरोही, संञ्चारी - इस वर्ण चतुष्टय से शोभित होने वाले ही, 'राग' कहलाने योग्य है।

राम कृष्ण कवि द्वारा रचित भरत कोष में<sup>1</sup> राग की व्याख्या करते हुये लिखा गया है कि विशिष्ट स्वर, वर्ण (गान क्रिया) से अथवा ध्वनि भेद के द्वारा जिससे जनरजन होता है वह राग है। आचार्यनेराग की अत्यन्त ही सरल और सहज व्याख्या करते हुये लिखा है कि षडज इत्यादि स्वरो तथा स्थायी आदि वर्णों से विभूषित वह ध्वनि विशेष 'राग संज्ञक' है जिससे लोगो के मन का रंजन होता है।

सगीत-समय-सार के प्रथम अध्याय में श्लोक अट्ठावन में स्वर की व्याख्या करते हुये कहा गया है कि स्वर और वर्ण विशेष अथवा ध्वनि भेद से, जिसके द्वारा सज्जनों के चित्त का रंजन हो वह 'राग' है।

सगीत रत्नाकर में<sup>2</sup> सात रागो का उल्लेख किया गया है जिनका रस के साथ सम्बन्ध बताया गया है। मध्यम ग्रामराग ग्रीष्म ऋतु के प्रथम प्रहर में गाया जाने वाला राग है। इसका विनियोग हास्य एवं शृंगार रस में उपयुक्त है।

षडज ग्राम का गायन समय, दिन का प्रथम प्रहर, वर्षा ऋतु है इससे वीर, रौद्र तथा अद्भुत रसों की अभिव्यक्ति होती है। साधारित राग, गायन समय, दिन का प्रथम प्रहर है इसके द्वारा वीर एवं रौद्र रसों की अभिव्यक्ति होती है।

राग पंचम का गायन ग्रीष्म ऋतु में, दिन के प्रथम प्रहर में गाना चाहिये इससे हास्य और शृंगार रस की अभिव्यक्ति होती है।

1 भरत कोष - पृष्ठ - 921

2. सगीत रत्नाकर-अदियार सस्करण राग अध्याय - पृष्ठ 59

नाट्य शास्त्र में <sup>1</sup> राग और रसाभि-व्यक्ति का उल्लेख स्पष्ट रूप से करते हुये भरत मुनि ने राग कैशिक को शिशिर ऋतु में दिन के प्रथम प्रहर में गान करने पर, रौद्र, वीर और अदभुद् रस की अभिव्यक्ति का वर्णन किया है। षाडव राग का गायन समय पूर्व प्रहर है। यह हास्य और श्रृंगार रस का अभिव्यञ्जक है। कैशिक मध्यम राग का गान समय भी पूर्व प्रहर बताया गया है इस राग के द्वारा वीर, अदभुद्, रौद्र रस उद्घीप्त होते हैं।

वर्तमान समय में जो राग गायन होता है उस राग के अर्विभाव के पूर्व जातियों का गायन, वादन होता रहा है। संगीत में रंजकता के लिये ही राग संगीत का आविष्कार हुआ। मानवजीवन नौ रसों से अविष्टित है और उन्हीं रसों को मूर्त करने के लिये रागों का जन्म हुआ है। गीत भी उन रसों को अभिव्यक्त करने के लिये ऐसे रचे गये, जिससे की राग का स्वर सन्निवेश रस के प्रासारण का साधन हो। सातों स्वरों में यह गुण है कि वह स्वयं ही अलग-अलग रसों का उद्घाटन करते हैं। उन्हीं स्वरों का सन्निवेश 'राग' कहलाता है। गीत से मिलकर 'राग' रस को मूर्त रूप दे देता है। 'राग' में रंजकता तब आती है जब मधुर स्वरों में उसके अनुरूप गीत गाये जायें। रागों के लिये ताल और लय भी निश्चित की गयी है। इन सभी तत्वों के समन्वित और अनुपातिक सम्मिलन से राग का प्रत्यक्षीकरण मानव को ब्रम्हानन्द की अनुभूति कराने में समर्थ होता है। उत्साह, विषाद, आवेश, करुण आदि भाव इन रागों से ही उत्पन्न होते हैं।

## द्वितीय अध्याय

### लय

गति या लय ससार का अत्यन्त ही व्यापक एवं आधार भूत तत्त्व है । इसकी उपस्थिति भौतिक जगत के सभी क्षेत्रों में अनुभूत है । संगीत जो इस जगत का अत्यन्त ही महत्व पूर्ण एवं प्रभावीशाली क्षेत्र है, यहाँ भी लय या गति का एकाधिकार है । संगीत के क्षेत्र में समय की गति को 'लय' कहते हैं । यह समय की गति या लय विभिन्न सूक्ष्म मापदण्डों के द्वारा मापित होकर 'मात्रा' का रूप लेती है। 'मात्रा' संगीत की आदिम अवस्था से वर्तमान तक विभिन्न सज्ञाओं, स्वरूपों तथा चिन्हों के द्वारा व्यक्त की गयी है <sup>1</sup> इसके पश्चात् 'मात्रा' ताल की इकाई बनती है । और विभिन्न तालों के माध्यम से यह 'मात्रा' निश्चित तथा सीमित रूप ग्रहण करती है ।

वैयाकरण की दृष्टि से 'मात्रा' शब्द की उत्पत्ति परिमाण सूचक 'मा' धातु से हुयी है । नाट्य शास्त्र में गीत के समय में पाँच निमेष की एक मात्रा कहा गया <sup>2</sup> संगीत — रत्नाकर में पाँच लघु अक्षरों के उच्चारण काल में व्याप्त करने वाली क्रियामात्रा कहलाती है । <sup>3</sup> यह संगीत रत्नाकर में मात्रा को बहुत अधिक महत्वके साथ वर्णित किया गया है । <sup>4</sup> नाट्य शास्त्र तथा संगीत रत्नाकर, संगीत चूडामणि आदि ग्रन्थों में मार्ग तालों में मात्राओं का मापन लघु, गुरु, प्लुत के द्वारा वर्णित किया गया है । देशी तालों में मात्राओं का मापन लघु, और प्लुत और द्रुत तथा विरमान्त द्रुत, विरमान्त लघु तथा विरमान्त गुरु के द्वारा उल्लिखित किया गया है ।

1 नाट्य शास्त्र चौरवम्मा संस्करण — 31/3

2 नाट्य शास्त्र चौखम्मा संस्करण — 31/3

3 संगीत रत्नाकर अडियार संस्करण 3/5/16

4 संगीत रत्नाकर अडियार संस्करण 3/5/9/5

सैद्धान्तिक रूप में मात्रा का गणितीय आधार ही तर्क संगत, सुनिश्चित और स्पष्ट है। किन्तु क्रियात्मक पक्ष में मात्रा का आधार किसी भी जीवित प्राणी विशेष के लयात्मक क्रियाकलाप, प्राणी विशेष की क्षमता पर निर्भर है। यह क्षमता सर्वथा भिन्न-भिन्न होती है। इसीलिये क्रियात्मकपक्ष में प्रत्येक प्राणी के लयात्मक क्रियाकलाप के अनुसार मात्रा तथा लय का निर्धारण अलग-अलग होता है। इसलिये लय तथा लयकारियों कलाकार की क्षमता के अनुसार असंख्य प्रकार की होती है।

काल के मापन की यह गणितीय तथा वैज्ञानिक विधि संगीत के साथ ताल के रूप में जुड़ी हुई है। गणितीय विधि के आधार पर लयकारियों असंख्य तथा असीमित हो सकती है। ये असंख्य लयकारियों संगीत में अव्यस्थित तथा भ्रमक स्थित में न प्रकट होने लगे इसलिये उत्तर भारतीय संगीत में मुख्य पाँच जातियों की सहायता से उन्हें वर्गीकृत किया जाता है।

किसी भी प्रकार के संगीत का आधार लय ही है नाट्य शास्त्र में 'लय' के विषयों में कहा गया है .—

समणाण्डवपाणिश्च तथा परिपाणिकम् ।

यत्पु पान्त्यक्षराणाच समवायो लयो भवेत् ।

अर्थात् समपाणि, अवपाणि, परिपाणि यह यति के अन्त के समीप के अक्षरों का समूह 'लय' कहलाता है। 'लय' मार्ग के द्वारा व्यक्त होती है गीत और वाद्य दोनों में रहने वाली है। छन्द, अक्षर पदों का समर्थ जहाँ कहा जाता है और वह कला के दूसरे काल से किया जाता है, 'लय' नाम से कहा जाता है।<sup>2</sup> द्रुत, मध्य, विलम्बित लय तीन प्रकार की होती है।<sup>3</sup>

1 नाट्य शास्त्र चौ स0 31/538

2 नाट्य शास्त्र चौ. स0 31/532

सगीत चूडामणि मे "लय" के सदर्थ मे इस प्रकार कहा गया है <sup>1</sup>

तालान्तरावर्ती य कालौ सौलयनावय ।

त्रिविध. स च विशैयो दुतौ मध्यो ॥लयो॥ विलम्बित. ।

सगीत समयसार मे "लय" के विषय मे इस प्रकार कहा गया है.-

तालान्तराल वर्तो य कालौ सौ लयनान्वयः

त्रिविधा स विज्ञेयः द्रुतौमध्यौ विलम्बित. ।<sup>2</sup>

अर्थात् तालान्तरवर्ती काल लयन के कारण "लय" कहलाता है।

वह "लय" विविध है द्रुत, मध्य और विलम्बित।

सगीत मे "लय" के विषय मे विस्तार से वर्णित करते हुये कहा गया है कि .

"क्रियान्तरन्तर वि श्रान्तिर्लयः त्रिविधा मतः ।

द्रुतो मध्ये विलम्बित द्रुत. शीघ्रतमोमत.<sup>3</sup>

द्विगुण द्विगुणो ज्ञेयौ तस्मान्मध्य विलम्बितौ । को "लय" कहते है। यह लय तीन प्रकार की सगीत रत्नाकर मे वर्णित की गयी है .- द्रुत, मध्य, विलम्बित। अत्यन्त शीघ्र विश्रान्ति को द्रुत कहते है और द्रुत लय से दुगुनी विश्रान्ति को मध्य लय कहते है और मध्य लय से दुगुने विश्रान्ति काल को विलम्बित लय कहते है । ध्रुव आदि मार्ग कहे गये है । उनके भेद के कारण विलम्बित द्रुत और मध्य भाव अनेक प्रकार के होते है अर्थात् जैसे - दक्षिण मार्ग मे चिरभाव ॥विलम्बित भाव॥ चित्रमार्ग मे ॥द्रुत भाव॥ वार्तिक भाव मे ॥मध्य भाव॥ के द्वारा लय अनेक प्रकार की होती है जैसे - चित्रमार्ग मे 10 लघु अक्षरो के उच्चारण काल के बाद जो लय होती है वह द्रुत कहलाता है ।

वार्तिक मार्ग में उससे दुगुने 20 लघु अक्षरों के उच्चारण काल के कारण जो लय होती है उसे मध्य लय कहते हैं और दक्षिण मार्ग में 4 कला के अनन्तर 40 लघु अक्षरों के उच्चारण में जो समय लगता है वह लय विलम्बित लय होगी। यद्यपि अक्षर, पद, वाक्य में भी लय है किन्तु वह संगीत शास्त्र में उपयोगी न होने के कारण संगीत-रत्नाकर में नहीं वर्णित की गयी है।<sup>1</sup>

अमर कोष के अनुसार 'ताल काल क्रियामानलय साम्यमया स्त्रियाम्' अर्थात् ताल में काल और क्रिया की साम्यता लय है।

द्रुतमध्य और विलम्बित लयों के क्रमशः औघ, अनुगत और तत्त्व नाम भी शास्त्रों में मिलते हैं। जिनका प्रयोग संगीत में विभिन्न रस एवं भावों के सृजन हेतु होता था। प्रायः विलम्बित लयभेकरूप, मध्यलय में शान्त और कलाकार के दोषों के कारण होता। द्रुतलय में शृंगार रस, रौद्र, भीमत्स, भयानक, वीर आदि रसों की कल्पना की जाती है। ध्वनि तथा लय के संयोजन से रस के अनुकूल वातावरण तैयार करने के लिये विभिन्न प्रकार की लयों का ही सहारा लिया जाता है। लय निर्धारण करने के सदर्भ में समय-समय पर विभिन्न मतों का प्रतिपादन होता रहा है। कभी अक्षरों को द्रुत लय, पदों को मध्य लय और वाक्यों को विलम्बित लय के अन्तर्गत कहा गया तो कभी मार्ग तालों में प्रयोग किये गये चिन्ह, लघु, गुरु, प्लुत मात्राओं की क्रियाओं का तीनलयों के रूप में उल्लेख किया गया है। कर्नाटक के कुछ ग्रन्थों में आतांचित्रतम तथा चित्रतम (पहले तथा दूसरे काल) को विलम्बकाल, चित्रतर तथा चित्र (तीसरे तथा चौथे काल को मध्य एवं वार्तिकम तथा दक्षिणम) पोंचवे तथा छवे काल को द्रुत काल कहा जाता है।

1 संगीत रत्नाकर श्लोक सख्या 46

1 कर्नाटक संगीत अक हाथरस 1963

परन्तु इस व्याख्या को मानने में यह बाधा खड़ी होती है चूँकि मध्य काल विलम्बित की दुगुनी होती है पहला काल यदि विलम्बित काल माना जाता है तो स्वयं दूसरा काल मध्य काल हो जाता है अतः दोनों विलम्बितकाल के नहीं हो सकते हैं। यही बाधा तीसरे चौथे को मध्य काल तथा पाँचवे तथा छठे काल को द्रुत मानने में भी होती है।<sup>1</sup>

वास्तव में लय, गायन, वादन और नृत्य की तेज या धीमी चाल को ज्ञापित करती है। तथापि सर्वत्र लय के तीन प्रकारों का ही उल्लेख है किन्तु यह मान लेना अनुचित होगा कि केवल तीन गतियाँ ही संगीत में हो सकती हैं। लय में कितनी गतियाँ सम्भव हो सकती हैं उनकी संख्या का निर्धारण न प्राचीन काल में सम्भव हुआ है और न कभी हो सकेगा। संगीत ग्रन्थों में इन गतियों के कहीं दो और कहीं तीन भेद बताये गये हैं। गति निर्देशक छः मात्राओं के नाम – अति द्रुत, द्रुत, लघु, प्लुत और काकपद के भी उल्लेख है। –

1 द्रुत 2 मध्य 3 द्रुत मध्य 4 द्रुत विलम्बित 5 मध्यविलम्बित 6 अतिविलम्बित।

किन्तु यहाँ गति का अर्थ मात्रा या वर्ण से न होकर समलघु एवं गुरु के अर्थ में हुआ।

पाश्चात्य संगीत में इन्हीं के समरूप निम्नलयों का विवरण उपलब्ध है :—<sup>1</sup>

1 ZARGO – अति विलम्बित 2 ADANTA साधारण विलम्बितलय 3 AVEG

– साधारण द्रुतलय 4 मध्यलय – MODERATE

5 VIVO द्रुत लय 6 PRESTO अतिद्रुत

अध्ययन से तथा संगीत के व्यवहारिक पक्ष से अवगत होकर यह तो स्पष्ट हो जाता है कि संगीत की अभिव्यक्ति में लय गति के नित्य नये स्वरूप बनते हैं। वर्तमान संगीत प्रदर्शन में, एक ओर अत्याधिक विलम्बित लय में बड़े ख्याल गाये जा रहे हैं और

दूसरी और सितार, वायलिन, गिटार सरोद आदिमेअत्यन्त द्रुत झाले आदि के प्रयोग हो रहे है । पौनी, डेढगुनी, तिगुनी, छहगुनी, षाहदुगुन, चौगुन, अठगुन, सवाई, पौने दो गुनी, सवा दो गुनी लयकारियाँ आदि लय के ही चमकृत रूप है। जिनकी सहायता से कलाकार अपनी सगीत साधना की पराकाष्ठा का परिचय देता है ।

लय के विभिन्न प्रकारो का विश्लेषण कर उनकी निश्चित सख्या का निरूपण करना असम्भव है ।

सभी क्षेत्रो मे उन्नति तथा विकास के लिये प्रतिबन्धो की भूमिका अत्यन्त ही महत्वपूर्ण रही है । इसी दृष्टिकोण से सगीत मे भी प्रतिबन्धो का महत्वपूर्ण स्थान स्वीकार किया गया है । जिस प्रकार राग विशेष को निश्चित स्वरो मे तथा निश्चित समय पर ही गाये जाने का प्रतिबन्ध है । उसी प्रकार ताल बद्ध होकर ही गायन, वादन करने का प्रतिबन्ध है और वही सगीत की सज्ञा के अन्तर्गत आता है ।

"गीत वाद्य तथा नृत्य त्रय सगीत मुच्यते"<sup>1</sup> इस परिभाषा से सगीत के व्यापक तथा विस्तृत विषय क्षेत्र का परिचय प्राप्त होता है । महत्वपूर्ण तथ्य यह कि सगीत के इन तीन अंशो मे ताल की महत्ता सर्वोपरि है यथा -

गीतं वाद्यम् तथा नृत्यं यतस्ताले प्रतिष्ठितम्

सगीतन्मुख्य लक्ष्य आनन्द की उत्पत्ति करना है जिसकी पूर्ति के लिये ताल की सहायता लेना अनिवार्य है । सगीत को प्रमाणिक रूप मे प्रतिष्ठित करने के लिये ताल की महत्वपूर्ण भूमिका होती है । ताल की सहायता के बिना सगीत शोभायमान नहीं होता । ताल प्रमाण मे बद्ध होकर सगीत श्रवण प्रिय हो जाता है ।

ताल के संयोग के बिना संगीत बिखरा हुआ सा प्रतीत होगा । इसलिये कहा गया है .-<sup>1</sup>

यस्तु ताल ना जानति गायको न च वादक. ।

तस्मात् सर्वप्रयत्नेन कार्यम् तालावधारणम् ॥

अर्थात् जिसे ताल का ज्ञान नहीं वह गायक अथवा वादक कहलाने योग्य नहीं है । संगीत में स्वर की भाँति ताल भी रस का परिपाक करने में सहायता प्रदान करता है । उत्तर भारतीय संगीत की विशेषता यह है कि उसके गायक अथवा वादक स्वयं गाते बजाते समय अपनी रचनात्मक प्रतिभा का परिचय देता है । लय वास्तव में संगीत का प्राण है । लय की विशिष्ट गति ( विलम्बित, मध्य और द्रुत, आदि है ) को निश्चित करके संगीतज्ञ अपनी कलात्मक प्रतिभा का परिचय देता है और श्रोताओं को मंत्रमुग्ध करता है ।

गायन में नाद को जो महत्व दिया जाता है वही महत्व लय को गायन के साथ ही साथ वादन तथा नृत्य में दिया जाता है । जिस प्रकार स्वरों में विविध अलकृत प्रयोग ही अलंकार और तान का रूप लेते हैं । उसी प्रकार वादन तथा नृत्य में लय के अनेक प्रयोग चमकृत तथा प्रभावशाली लयकारियों के रूप में प्रयुक्त होते हैं । लय के सामान्यतः तीन प्रकार विलम्बित, मध्य और द्रुत होती हैं जब कि लयकारियों के असंख्य प्रकार होते हैं जो कि कलाकार की कला क्षमता पर निर्भर करती हैं । जब<sup>पर</sup> किसी लय का आधार निश्चित करके उसके विभिन्न भेदों को दर्शाता है तो वह लयकारी कही जाती है ।

सर्वप्रथम संगीत में मात्राओं का प्रमाण निश्चित कर लिया जाता है जिसके आधार पर गायक वादक विभिन्न लयकारियों की इमारत खड़ी करते हैं इसमें प्रत्येक मात्रा पर ताली देते हुये तथा उसमें एक स्वर अथवा ताल गिनते हुये चलते हैं जिसे ठाह अथवा गुन की लयकारी कहेंगे । ठाहलय की बंदिश में किसी मात्रा के भीतर एक से अधिक स्वर या बोल आ सकते हैं वह बंदिश जैसी भी हो उसका उसी प्रकार से गायन, वादन करना ठाह की

---

लयकारी का एक उदाहरण होगा । इसका लेखन केवल अको को पृथक-पृथक लिखने से ही हो जाता है जैसे -

1,2,3,4, ॥ प्रत्येक अक एक मात्रा का है ॥

उपर्युक्त 'ठाह' की नीव पर गायक, वादक कभी-कभी दो मात्राओं में गीत आदि का एक शब्द कहते हैं अर्थात् प्रत्येक स्वर या बोल को एक-एक मात्रा बढ़ाकर लयकारी को अधिककर देते हैं । इसे अधगुन कहते हैं । जिस प्रकार स्वरलिपि में स्वर के आगे ॥-॥ लगाने से उसी स्वर पर एक मात्रा और रूकना पड़ता है इसी प्रकार अधगुन की लयकारी इस प्रकार लिपिवद्ध होगी ।

1 - 2 - 3 - 4 - ।

एक मात्रा में दो मात्रा का अंश बोलने को दुगुन की लयकारी कहते हैं । यदि संगीतज्ञ प्रत्येक मात्रा पर तालीन न देते हुये एक मात्रा में दो मात्राएँ गिने तो दुगुन होगी । जैसे ठाह की 4 मात्राओं में आठ मात्राओं को गिना जाय । दो-दो मात्राओं को एक कोष्ठक द्वारा जोड़कर प्रत्येक को एक मात्रा मानकर दुगुन लिखी जायेगी । इस प्रकार चौगुन, आठगुन, और सोलहगुन, बत्तीसगुन, चौसठगुन, और इसी प्रकार चार के अंक से गुणित असंख्य लयकारियों को लिपिवद्ध किया जा सकता है तथा क्रियात्मक रूप में, साधना के बल पर प्रस्तुत किया जा सकता है और इन सभी लयकारियों को चतस्त्र जाति के अन्तर्गत रखा जायेगा ।

एक मात्रा में तीन मात्राएँ बोलने से जो लयकारी बनती है उसे तिगुन कहते हैं । इस लयकारी को लिपिवद्ध करने के लिये एक कोष्ठक में तीन-तीन अंक लिखे जाते हैं । इसी प्रकार छ' गुन, बारह गुन, चौबीस गुन, अड़तालीस गुन, आदि तीन से गुणित होने वाली लयकारियों को भी लिपिवद्ध किया जायेगा ।

इसी प्रकार पचगुन, दस गुन, बीस गुन, चालीस गुन, अस्सीगुन, सत्सगुन, चौदहगुन, अट्ठाईस गुन, छप्पन गुन, नौगुन, अट्ठारह गुन, छत्तीस गुन, बहत्तर

गुन, आदि लयकारियों बनती है इन लयकारियों में अधिकाँश अप्रचलित ही है केवल लिपि पद्धति की दृष्टि से ही इनका महत्व रह जाता है ।

उत्तर भारतीय संगीत में दो प्रकार की लयकारी व्यवहार रूप में प्रयुक्त की जाती है । प्रथमतः समान लयकारी द्वितीय-असमान लयकारी ।

समान लयकारी के अन्तर्गत एक मात्रे में दो मात्रा बोलना या लिपिबद्ध करना, एक मात्रे में चार मात्रा, एक मात्रे में आठ मात्रा, सोलह मात्रा, बत्तीस मात्रा आदि का प्रयोग करना सीधी या समान लयकारी के अन्तर्गत आता है । इसमें के कुछ उदाहरण निम्नलिखित हैं .-

झपताल दुगुन - धीना धीधी नाती नाधी-धीना

चौगुन तीनताल - धाधिधिधा धाधिधिधा धातितिता ताधिधिधा

अठगुन की लयकारी में तीनताल.- धाधिधिधा धाधिधिधा धातितिता ताधिधिधा

असमान लयकारियों के अन्तर्गत आने वाली लयकारियों में उदाहरण के लिये :-

दादरा की तिगुन .- धाधीना धातीना ।

दादराताल की छ गुन :- धाधीनाधातीना ।।

इसके अतिरिक्त दो मात्रे में तीन मात्रा बोलना या लिपिबद्ध करना, चार मात्रे में तीन मात्रा पढ़ना, आठ मात्रे में तीन मात्रा पढ़ना आदि असीमित क्रियाएँ हैं । उदाहरण के लिये -

दादराताल 3/4 की लयकारी में :-

धा --- धी- --- ना --- धा --- ती- --- ना ---

दादराताल के बोल 3/2 की लयकारी में :- धा - धी - ना - धा - ती - ना - ।

दादराताल 5/2 की लयकारी मे - धा - धी - ना - धा - ती - ना - - - - -

दादराताल 5/4 की लयकारी मे :- धा - - - - धी - - - - ना - - - - धा - - - - ती - - - -

- - - - ना - - - - +

दादराताल 5/8 की लयकारी मे .- धा - - - - धी - - - - ना - - - -

- - - - धा - - - - ती - - - - ना - - - - +

दादराताल 7/2 की लयकारी मे .- धाऽ धीऽ नाऽ धाऽ तीऽ नाऽ - - - - -

दादराताल 7/4 की लयकारी मे - धा - - - - धी - - - - ना - - - - धा - - - - ती - - - -

न - - - - -

दादराताल 7/8 की लयकारी - धा - - - - धी - - - - न - - - -

- - - - धा - - - - ती - - - - ना - - - -

इन लयकारियों मे निबद्ध तबले और पखावज की कुछ रचनाओं के उदाहरण

निम्नलिखित है :-

चौपल्ली (तीनताल)

धा-न x	धा-न	तकिट	तकिट
धातिरकिट 2	धेतेट	कतिग	दगिन
धातिरकिटधे 3	तेटकत	धा-नधा-न	तकिटतकिट
धातिरकिटधेतेट 3	कतगदिगन	धेता, किटतकता	धेरधेरकिटतक, धाकडान

कुआड की परन (तीनताल)

धा-नाधिद x	नगिनाधिद	कतककत	धिनकधिन
दिगिनदिग 2	धेतेटधेद	दि-तदि-	कतककत
कतककत 3	कतककत	धा	धा-नधिद

नमिनकिट	क-तककत	धिनवाधन	दिगिनादग
धेतेट	दि-तदि-	कतककत	कतककत
कतककत	धा	धा-नायट	नागनायट
कतककत	धिनवाधन	दिगिनादग	धतटपट
दि-नादे-	कतककत	कतककत	कतककत

भाङ्ग की परन (तीनताल)

धा-नधेतेट	धातिरकिटधेतेट	क-तधेतेट	कतगदिगन
तकिटता-न	त-वड़	धा-नधा-न	धा-वड़धा-न
धा-नधा-वड़	धा-नधा-न	धा-नधेतेट	धातिरकिटधेतेट
क-तधेतेट	कतगदिगन	तकिटता-न	ता-वड़
धा-नरा-न	धा-वड़धा-न	धा-नधा-वड़	धा-नधा-न
धा	धा-नधेतेट	धातिरकिटधेतेट	क-तधेतेट
कतगदिगन	तकिटता-न	ता-वड़	धा-नधा-न
धा-वड़धा-न	धा-नधा-न	धा-नधा-न	

पाँच परली

धा-न	धा-न	तकिट	तकिट
धा,तिर,किट	धेतेट	कतगि	दिगन
धा,तिर, किटधे	तेटकत	गदिगन	
धाधाधा-	धा-नधा-न	तकिटतकिट	
धा,तिर,किट,धेतेट	कतगदिगन	धातिरकिटधे,तेटकत	
गदिगन, धाधा-	धा-नधा-नतकिटतकिट	धातिरकिटधेतेटकतगदिगन	
धा,तिर,किटधे,तेटकत	गदिगनधा,धातिरकिटधे	तेटकतगदिगनधाधा	
तिर,धेतेटकतगदिगन	धाधातिरकिटधेतेटकत	गदिगनधाधातिरकिटधे	
तेटकतगदिगनधाधातिर	किटधेतेटकतगदिगन	धाधातिरकिटधेतेटकत	
गदिगनधाधातिरकिटधे	तेटकतगदिगनधाधा	तिरकिटधेतेटकतगदिगन	

तबले में प्रयुक्त होने वाले उपर्युक्त बोल उदाहरण-स्वरूप ही दिये गये हैं । टुकड़ा, मुखड़ा, कायदा, रेला, परन आदि असीमित सख्या में प्रचलित हैं किन्तु सब का उल्लेख संभव नहीं है ।

इसी प्रकार तीन मात्रा में दो मात्रा का प्रयोग, तीन में चार मात्रा का प्रयोग, चार मात्रा में तीन मात्रा, पाँच मात्रा में चार मात्रा जैसी असंख्य असमान लयकारियाँ उत्तर भारतीय संगीत पद्धति में प्रयुक्त होती हैं । कलाकार इनका प्रयोग, संगीत में आनन्द और अद्भुत रस निष्पत्ति, चमत्कार पूर्ण प्रदर्शन, प्रस्तुत करने के लिये कुशलता पूर्वक करते हैं ।

शास्त्रधार है कि विलम्बित लय में करुण, मध्य लय में शान्त, व श्रगार एवं द्रुत लय में रौद्र, भीमस्त, भयानक, वीर और अद्भुत रसों का सफलता पूर्वक प्रदर्शन सम्भव होता है । तबला वादन में बोलों की रचना योजना और लय दोनों का समन्वय अद्भुत रस ही अभिव्यक्ति करता है । संगीत रचना के भाव पर लय का यथेष्ट प्रभाव पड़ता है । शास्त्रीय नृत्यकला में ताल के इस पक्ष का पूर्ण निर्वाह हुआ है । प्रत्येक रचना का अपना लय प्रमाण होता है । मध्य लय की रचना मध्यलयमेंही प्रभाव पूर्ण ढंग से प्रस्तुत की जा सकती है । विलम्बित लय या द्रुतलय में समुचित प्रभाव, वह श्रोताओं पर नहीं डालेगी ।

संगीत में राग के आधार भूत तत्वों में से लय भी एक महत्वपूर्ण तत्व है । संगीत में व्यक्ति अपनी भावनाओं को स्वर और लय में व्यजित करता है लय के सहयोग से ताल में विभाजित करने के उपरान्त ही गायक, वादक पदों या गीतों को स्वर में बाँधकर गाना बजाता है । लय का प्रयोग भावों की गति के अनुरूप होता है । प्रत्येक छन्द की अलग-अलग गति या लय होती है ।

### तृतीय अध्याय

#### ताल -

संगीतशास्त्र का उल्लेख सर्वप्रथम ऋग्वैदिक काल में मिलता है। अक्षरो का नियम ऋग्वेद काल से चला आ रहा है। इस नियम का नाम छन्दस या छन्द है। ऋग्वेद में हर एक मंत्र का अलग-अलग छंद है। मंत्र का "छादन" या छिपाकर रखने के कारण इसका नाम "छन्दस" पड़ा। शब्दों के उच्चारण में लघु, गुरु, प्लुत मात्राकाल के नाम हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि तालों की उत्पत्ति वृत्तों के गुरु, लघु आदि के अक्षर नियम अर्थात् छंद से ही हुई है। प्राचीन काल में ताल की आधारभूत शिला, लघु, गुरु, प्लुत आदि छांदिक विश्लेषण के आधार पर ही आश्रित थी। गीत, वाद्य और नृत्य के स्वरूप के रक्षण के लिये वृत्ताक्षरों के नाम अर्थात् लघु, गुरु, प्लुत से ही ताल के अंग उत्पन्न हुए हैं। वैदिक छंद परम्परा के साथ ही मात्रा काल का जन्म हुआ। साम गान में भी विभिन्न उच्चारण शैलियों का उल्लेख है जिससे शब्द एवं स्वर की गत्यात्मकता का बोध होता है। डॉ० अरूण कुमार सेन ने पांच शैलियों का उल्लेख किया है :-

1. शब्द या स्वर पर बल देकर
2. दो उच्चारण रीतियों में अन्तर का निर्णय कर उन्हें इच्छानुसार सजाने पर
3. स्वरों की उच्चता या दीर्घता पर
4. शब्द या स्वर की सौष्ठव वृद्धि के आधार पर

---

1 डॉ० ए के सेन - भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन [भूमिका]

5 \* विभिन्न उच्चता या दीर्घता के बीच-बीच में स्वरों के पारस्परिक परिमाण निर्णय पर ।

स्वरो तथा लयात्मकता के संकेत हेतु, विराम हेतु दंड चिह्नों का प्रयोग भी होता था। साम गान में 1, 2, 3 आदि सख्याओं को मात्राक्षरों के ऊपर गति या लय के निर्देश देने की भी परिपाटी थी, साम गान में द्रुत, लघु, गुरु, प्लुत, आदि मात्राओं का अत्यंत महत्वपूर्ण स्थान था। वेदों में विभिन्न लय वाद्यों का उल्लेख अवश्यमेव है किन्तु ताल स्वरूपों का उल्लेख नहीं है, जिससे यह प्रतीत होता है कि स्वर रचना लयात्मक ही थी ।

वैदिक संगीत के साथ लौकिक संगीत भी लयात्मकता तथा मात्राओं के आधार पर प्रचलित थी । लौकिक संगीत के रूप में "गाथा" नाराज्ञसी आदि भी समाज में प्रचलित थे । गायन, वादन तथा नृत्य के साथ मात्रा गिनकर हाथ से ताल देने की प्रणाली थी । इस काल में गाथा व नाराज्ञसी अतिरिक्त "रैम्य" आदि लोकगीत भी प्रचार में आये ।

रामायण तथा महाभारत काल में भी भारतीय संगीत के लय तत्व उपलब्ध हैं। रामायण में लय तत्व का निरूपण इस प्रकार किया गया है—

"कलामात्रा विशेषज्ञा ज्योतिषे ना परंगताम्।

क्रिया कल्प विदश्चैव तथा कार्य विशारदान्।।"

रामायण के रचयिता महर्षि वाल्मीकि स्वयं वैदिक संगीत तथा लोक संगीत के मर्मज्ञ थे । लव, कुश के माध्यम से लोक संगीत में ही राम कथा का सुन्दर विवेचन किया गया है । इस लोक संगीत में द्रुत, मध्य और विलंबित लय का सुन्दर रूप दिखाई पड़ता है । लव कुश, के संगीत में शुद्ध उच्चारण

एव विभिन्न लय साम्यो का सफल निवाह हुआ है। उत्तरकांड के 71वें सर्ग में ताल युक्त रामचरित गान को "संस्कृत लक्षणोपेतं" कहा गया है। यथा,

"तन्त्री लयसमायुक्तं त्रिस्थान करणन्वितम्।

संस्कृत लक्षणोपेतं सम बाल समन्वितम्॥"

ताल को स्पष्ट करने के लिये "पाणि ध्वनि का", पाणि स्वनिन. आदि शब्दों का उल्लेख रामायण में भी मिलता है। स्पष्ट है हाथ से ताली देने की प्रथा प्रचलित थी। यह ताली बजाकर ताल देने की प्रथा महाभारत काल में भी थी। महाभारत के अनुशासन पर्व 25/19 में प्रदत्त ताल देने की रीति का उल्लेख है, यथा -

पाणि ताल सतालश्च राम्यातालैही समयस्तथा।

संप्रदृष्टैहि प्रनृत्यादिनिः सर्वस्तय निर्वध्यते॥

शम्या या ताल क्रिया का उल्लेख भरत मुनि ने भी नाट्यशास्त्र 39/38 में किया है। भरत ने नाट्यशास्त्र 31/29 में तालों के दो भेद किये हैं - ॥1॥ निशब्द तथा ॥2॥ सशब्द।

हरिवंश पुराण में विशेष चर्म वाद्य "नान्दी" का उल्लेख है। श्रीमद्भागवत के दशम स्कंध में "मृदंग वीणा मूरज वेणु ताल दर स्वनैः" शब्दों में ताल का महत्त्व ही प्रतिपादित हुआ है। यद्यपि पुराणों में ताल का विस्तृत विवेचन नहीं किया गया किन्तु लय, गति व ताल के अन्य प्रामाणिक तथ्यों के उल्लेख विद्यमान हैं। इन उद्धरणों से यह स्पष्ट प्रतिलक्षित होता है कि लय साम्यता का आधार लोक संगीत तथा शिष्ट समुदायिक संगीत दोनों में ही था। इसी आधार पर ताली बजाकर स्वराघात दिखाने की अथवा इन्हीं स्वराघातों के आधार पर अवनद्ध वाद्यों को बजाने की प्रणाली प्रचलित थी।

महर्षि याज्ञवल्क्य ने "याज्ञवल्क्य शिक्षा" में पशु-पक्षी की ध्वनियों से भी मात्राओं का निरूपण किया है। महर्षि ने पशु-पक्षियों की बोलियों के उच्चारण को ही मात्रा का आधार माना। मंडूकी शिक्षा में वेद पाठ हेतु द्रुत पाठ, विलम्बित तथा वेद वचन प्रयोग हेतु मध्य वृत्ति का उल्लेख किया है। यही वृत्ति संगीत में लय कहलाती है। आचार्य अमरीष के वर्णरत्न प्रदीपिकी शिक्षा ग्रंथ में स्वर, मात्रा, स्थान, करण, उच्चारण के द्वारा लय स्वरूपों का ही उल्लेख किया है। नारदीय शिक्षा में भी छन्दों के साथ लयात्मकता पर ही बल दिया गया है।

उपरोक्त वर्णन से यह तो सिद्ध ही है कि नाट्य शास्त्र प्रणेता भरत मुनि से पूर्व, लय मात्रा, ताल आदि का जन्म हो चुका था। लौकिक संगीत की परम्परा भी इनसे अछूती नहीं रही होगी। जन समुदाय भी हर्ष, उल्लास के अवसरों पर आनन्द सृष्टि के लिये गीतों के साथ नृत्य करते थे तथा ताली देकर लयात्मकता का सृजन करते थे।

संगीत अर्थात् गायन, वादन और नृत्य का अस्तित्व ताल के बिना असम्भव सा है। इसी कारण संगीत के प्रायः सभी ग्रन्थों में ताल तत्त्व का विवेचन आवश्यक तथा अभिन्न अंग के रूप में प्रस्तुत हुआ है। मकरन्दकार नारद ने 'ताल' शब्द की उत्पत्ति के विषय में इस प्रकार कहा है :-

ताल शब्दस्य निष्पत्तिः प्रतिष्ठार्थेन धातुन्।

गीतं वाद्यं च नृत्यं च भौति ताले प्रतिष्ठतम् ॥

'ताल' शब्द का (संस्कृत भाषा के वैयाकरण के अन्तर्गत) धातु रूप 'ताल' है। इस 'ताल' का शाब्दिक अर्थ भित्ति कहा जा सकता है और सामान्य

भाषा में भित्ति शब्द का अर्थ बुनियाद कहा जाता है। अतः ताल शब्द की उत्पत्ति का सम्बन्ध 'तल' धातु से स्थापित करना सार्थक ही है।

संगीत रत्नाकर में ताल उत्पत्ति के विषय में वर्णित करते हुये गीतकार ने लिखा है कि .—

तालस्तल प्रतिष्ठयामिति धातोर्धञि स्मृतः ।

गीत वाद्य तथा नृत्यंयस्ताले प्रतिष्ठितम् ॥

अर्थात् 'तल' प्रतिष्ठयाम धातु से 'धञ' प्रत्यय करने पर 'ताल' शब्द की सिद्धि होती है और इस ताल में गीत, वाद्य और नृत्य प्रतिष्ठित रहते हैं। इसलिये इसे 'ताल' कहते हैं ।

संगीत दर्पण में ताकार से शकर या शिव और लकार से पार्वती या शक्ति दोनों का योग ताल कहा गया है जो इस प्रकार है -

ताकारे शकरः प्रोक्तो लकारे पार्वती स्मृताः<sup>1</sup>

शिव शक्ति समायोगात्ताल नामाभिधीयते ॥

पार्श्व-देव विरचित संगीत-समयसार में ताल की निष्पत्ति के विषय में इस प्रकार कहा गया है:-

ताल शब्दस्य निष्पत्तिः प्रतिष्ठार्थिनि धातुना ।

सतालः कालमानयत क्रि याया परिकल्पितम् ॥<sup>2</sup>

1 संगीत रत्नाकर - ताल अध्याय- कल्लिनाथ और सिंहभूपाल की टीका

2 संगीत समयसार - पार्श्व देव - कुन्द कुन्द भारती दिल्ली प्रकाशन 8/2

अर्थात् प्रतिष्ठार्थक (ताल धातु से ताल शब्द की निष्पत्ति हुयी है । वह ताल क्रिया के द्वारा परिकल्पित काल मान है ।

"सगीतार्थव" ग्रन्थ मे ताण्डव ॥पुरुष॥ नृत्य 'ता' तथा लास्य ॥स्त्री॥ से 'ल' वर्णों के सयोग से ताल शब्द की व्युत्पत्ति दर्शायी गयी है -

ताण्डव स्यायवर्णो लकारो लास्य शब्दमाक् ।

यदा सगद्वैतै तथा तालः प्रकीर्तितः ।।

नरहरि चक्रवर्ती कृत भक्ति रत्नाकर ग्रन्थ मे निम्न श्लोक 'रत्नमाला' से उद्धृत किया गया है । 1 जिसके अनुसार 'त' कार शरजन्मा अर्थात् कार्तिकेय 'अ' कार विष्णु एव लकार मारुत दन तीनों देवताओं द्वारा अधिष्ठित शब्द 'ताल' है ।

तकारः शरजन्मा स्यादककरौ विष्णु रूच्यते ।

लकारौ मारुतश्च प्रोक्तस्ताले देवा वरन्ति ते ।।

इसी प्रकार जगदेकमल्लिन कृत सगीत-चूडामणि मे ताल निष्पत्ति के सम्बन्ध मे उपरोक्त मन्त्रों के समान इस प्रकार उद्धृत किया गया है :-

तालशब्दस्य निष्पत्ति प्रतिष्ठार्थं ॥श्रे॥ न । 1

गीत बाद्य च नृत्य नृत्त ॥न्य॥ च भौति ताले धातुना प्रतिष्ठितः ।।

'ताल' शब्द की व्युत्पत्ति के सदर्थ मे उपलब्ध ग्रन्थो मे प्रायः एक ध्वनि ही प्रतिध्वनित होती पायी जाती है । गायन, वादन और नृत्य सभी मे ताल की प्रतिष्ठा होने के कारण लयकारियों और जातियों का भी सगीत के क्षेत्र मे महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है क्योंकि सगीत मे रजकता और रसानुभूति उत्पन्न करने मे इनका महत्वपूर्ण योगदान होता है ।

वर्तमान सगीत के मूलाधार ग्रन्थ भरतमुनि कृत नाट्य शास्त्र मे सगीत मे सभी विधाओं के बीज रोपित किये गये है । जो कालान्तर मे प्रुष्पित पल्लवित

होकर वर्तमान में विकास रत है । लय जो इस जगत की शाश्वत क्रिया है इसमें प्रतिष्ठित ताल तथा ताल में प्रतिष्ठित, गायन, वादन और नृत्य की परिकल्पना प्राप्त ग्रन्थों में से सर्वप्रथम नाट्य-शास्त्र में ही विस्तृत रूप से की गयी है । ताल क्या है ? इसके विषय में नाट्य शास्त्र में उद्धृत है कि -

तालो धन इति प्रोक्त. कल पात लयान्वित. ।

कलास्य तु प्रमाण वैविज्ञेय तालयोक्तु भि ।।<sup>1</sup>

अर्थात् ताल को धन कहते हैं कलापात और लय से युक्त कहा गया है । ताल का प्रयोग करने वालों को काल का प्रमाण निश्चित रूप से जानना चाहिये

संगीत रत्नाकर में ताल के विषय में कहा गया है :-

कालोलघ्वादि मितया क्रियया समितो मितिम् ।<sup>2</sup>

गीतादेर्विस्तृताल. स च द्वैधा <sup>द्वय तन्नाल.</sup> बुधैः स्मृत ।।

अर्थात् लघु, गुरु, प्लुत, आदि शशब्द, निशब्द स्वेच्छा कृत क्रियाओं से नियमित की गयीं और गीत आदि को सीमाबद्ध करने वाला 'ताल' होता है ।

संगीत-समय-सार में ताल का महत्त्व बताते हुये उद्धृत किया गया है कि -

गीत वाद्य च नृत्य च यतस्ताले विराजन्ते <sup>3</sup>

तस्मात्ताल स्वरूपं वक्ष्ये लक्ष्यानुसारत ।।

अर्थात् गीत, वाद्य और नृत्यताल में विराजित है अतः लक्ष्य के ताल कालक्षण वर्णनीय है ।

1 नाट्य शास्त्र चौखम्भा स0-31/1

2 नाट्य शास्त्र चौखम्भा स0 31/2

3 संगीत समयसार पार्श्वदेव - कुन्दकुन्द भारती प्रकाशन ।

वर्तमान सगीत में समय नापने के साधन को 'ताल' कहते हैं जो अनेक विभागों और मात्राओं से बनती है। अमर सिंह द्वारा लिखित अमर कोष में 'ताल' की परिभाषा 'ताल काल क्रियमानम्' दी गयी है। मात्राये ताल की इकाई हैं। वे केवल लय की गति का ही बोध कराती हैं। गायक, वादक और नर्तक इसकी सहायता से सगीत में लय की गति निश्चित करते हैं; कि असीमित लय के सागर में न खो जाये। अतः गीतों आदि को लय में गूँथने के लिये, अगणित मात्राओं में कुछ विशेष सख्या की मात्राये लेकर, उन्हें विभागों में बाँटकर, अवनद्ध वाद्यों पर प्रदर्शित करने के लिये स्थिति विशेष के अनुकूल सजाकर, ताल का निर्माण हुआ क्योंकि लय मात्रा, और ताल का समन्वित रूप ही सगीत में उपयोगी सिद्ध हो सकता है। इन तीनों का सम्बन्ध निम्नलिखित श्लोक में बहुत सुन्दर ढंग से व्यक्त किया गया है।

लयःशोणित रूपेण, मात्रा नाडी स्वरूपतः

घाता.अवयवाश्चैव तालौ वै पुरुषाकृतिः।

अर्थात् ताल रूपी पुरुष का लय रक्त है, मात्राये अनेक नाडियों के समान हैं और आघात (बोल) अवयव हैं। ताल में निहित लय और लय की विभिन्न गतियाँ लयकारी के रूप में प्रस्तुत होती हैं।

नाट्य शास्त्र में प्रथम अध्याय में वर्णित किया गया है कि भरतदि ऋषियों ने महादेव के सम्मुख जिस सगीत का प्रदर्शन किया उसे "मार्ग सगीत" एव मार्ग सगीत में पंचमार्ग तालों के प्रयोग को मार्गताल की सजा से विभूषित नहीं किया गया है। किन्तु नाट्यशास्त्र के बाद के सभी ग्रन्थों में दो प्रकार के सगीत का वर्णन मिलता है। जिसमें से प्रथम — मार्ग तथा द्वितीय देशी सगीत है। नाट्य शास्त्र में वर्णित सगीत तथा मुख्यरूप से तालों को अन्य ग्रन्थों में प्रथम श्रेणी के सगीत के अन्तर्गत रखा गया है।

दमोदर पंडित कृत सगीत दर्पण मे उद्धृत किया गया है कि -

गीत वाद्य नर्तनच त्रय सगीतमुच्यते ।

मार्ग देशी विभागेन सगीत द्विविधमतम् ।।<sup>1</sup>

अर्थात् गीत, वाद्य तथा नृत्य, इन तीनों कलाओं का समुदाय वाचक नाम सगीत है । मार्गी तथा देशी सगीत के ये दो भेद माने गये हैं ।

ब्रम्हा जी के जिस सगीत मे शोध कर भरतमुनि ने महादेव जी के सामने जिसका प्रयोग किया तथा जो मुक्ति दायक है वहमार्गी सगीत कहलाता है ।

तद्वेशास्थया यत्स्यात् लोकानुरजनम् ।

देशे देशेतु सगीत तथैशी त्यौमथीयते ।।<sup>2</sup>

जो सगीत देश के भिन्न भागों मे वहाँ के प्रचलित व्यवहार के अनुसार जनता का मनोरजन करता है वह देशी सगीत कहलाता है ।

सगीत चूड़ामणि मे देशी सगीत को परिभाषित करते हुये कहा गया देश-देश की जनरुचि के अनुसार प्रयुक्त किया गया सगीत, देशी सगीत कहलाता है ।

देशेषु देशेषु नरेश्वराणां क्युण्जिनानामपि वर्तते या ।<sup>3</sup>

गीत च वाद्य च तथा च तत्तत् नृत्यं देशीति नाम्ना परिकीर्तिता ।।

सगीत चूड़ामणि मे मार्गताल के अन्तर्गत - चचत्पुट, चाचपुट, षटपिता-पुत्रक, समपक्वेष्टाक और उधट्ट तालों में रखा है तथा उन तालों के प्रकारों कालघु व्रत आदि चिन्हों लक्षणों सहित विस्तृत वर्णन किया है ।

1. सगीत दर्पण दामोदर प० श्लोक संख्या-3

2. सगीत दर्पण दमोदर प० श्लोक संख्या - 4, 5

3. सगीत चूड़ामणि, जगदेक मल्ल - श्लोक संख्या- 3

इसी प्रकार संगीत रत्नाकर में ताल दो प्रकार का कहा गया है । प्रथम-मार्ग  
द्वितीय - देशी।<sup>1</sup>

मार्ग ताल के अन्तर्गत पाँचताले-चचत्पुट, चाचपुट आदि बताया गया है। तथा उनकी क्रियाओं का विस्तृत वर्णन किया गया है तथा देशी ताल के अन्तर्गत 120 ताले लक्षण सहित वर्णन की गयी हैं ।

संगीत समयसार में देशी ताल की और सकेत करते हुये इस प्रकार कहा गया है .-

अथ देशीगता मार्गी वक्ष्यन्ते लक्ष्य सम्भवतः।<sup>2</sup>

अर्थात् लक्ष्य के अनुसार देशी सम्बद्ध मार्ग कहते हैं । संगीत समयसार, संगीत चूड़ामणि तथा संगीत रत्नाकर में नाट्य शास्त्र की भाँति ही नाम तथा लक्षण का वर्णन किया गया है ।

नाट्यशास्त्र<sup>3</sup> में कला के काल को प्रमाण कहते हैं और यह ताल चतुस्त्र और तिस्त्र भेद से अनेक प्रकार का होता है । इसे चचत्पुट और चाचपुट जानना चाहिये । चचत्पुट और चाचपुट की योनि रूप में प्रतिष्ठित करके इससे षटपितापुत्रक, समपक्वेष्टाक और उद्घट्ट आदि ताले गुरु और लघु की सहायता से वर्णित की गयी है । चचत्पुट और चाचपुट तालों ही वर्तमान तालों के कृमिक विकास का आधार बनी।

नाट्य शास्त्र तथा संगीत रत्नाकर दोनों ही ग्रन्थों में चतुस्त्र शब्द इन तालों की प्रकृति का बोध कराती हैं । जिनकी सम्पूर्ण कालावधि (कला या गुरु संदर्भ में ) चार है या चार से गुणा करने पर चार आठ और सोलह हो जाती है। तिस्त्र शब्द के अन्तर्गत उन तालों को उद्घटित करना है, जिनकी (कला या गुरु

1. संगीत रत्नाकर - शारंगदेव - चौखम्भा संस्करण 3/5/4-17, 3/5/311

2. संगीत समयसार - 8/19

3. नाट्यशास्त्र- भरतकृत - चौखम्भा सं० 31/17

सख्या) तीन कला होती है । यद्यपि 12, 24, 96 का अंक 4 से भी गुणित होता है। इसी प्रकार नाट्य शास्त्र में <sup>1</sup> मिस्त्र शब्द मिले हुये के अर्थ में उद्धृत हुआ है । जिसमें चतस्त्र और तिस्र तालों के सम्मिलन से जो ताल बनते हैं वह मिस्त्र ताल के अन्तर्गत आते हैं । 'खण्ड' शब्द रागीत रत्नाकर में देशी ताल के सदर्थ में उल्लिखित हुआ है । <sup>2</sup> इन देशी आदि तालों का चाचपुट आदि तालों से उद्भव हुआ है । उदाहरण के लिये प्रतिमथा ताल - 11S S 11 जो कि चचपुट से लिया गया प्रतीत होता है । संगीत रत्नाकर में उद्धृत "सकीर्ण" शब्द तथा नाट्य शास्त्र पर अभिनव गुप्त की टीका के इक्तीसवें अध्याय में श्लोक सख्या 24-25 पर आधारित है। यद्यपि अभिनव गुप्त की टीका भरतकृत नाट्यशास्त्र में कुछ विसंगतियों है । फिर भी 'सकीर्ण' शब्द से आशय उन तालों से स्पष्ट किया गया है जो चतस्त्र और तिस्र तालों के अन्तर्गत नहीं आते । साथ ही इस शब्द का प्रयोग उन अर्थों में भी नहीं हुआ है जिन अर्थों में वर्तमान तालों में प्रचलित है। नाट्यशास्त्र में ताल के 10 प्राणों का उल्लेख नहीं किया गया है किन्तु बाद के ग्रन्थों में ताल की व्याख्या को स्पष्टता की ओर अग्रसर करने के लिये शास्त्रों में "ताल के 10 प्राण" का वर्णन किया गया है। किन्तु 'ताल के 10 प्राण' शीर्षक के अन्तर्गत इसका वर्णन या उल्लेख नहीं किया गया है ।

नाट्य शास्त्र में ताल के तत्त्वों की विवेचना करते हुए यति , पाणि और लय ये ताल के अगभूत अवयव कहे गये हैं।

नाट्य शास्त्र , संगीत रत्नाकर, संगीत समयसार आदि ग्रन्थों में 'ताल' के तत्त्वों की विवेचना तो की गयी है किन्तु "ताल के दस प्राण" या ताल के तत्त्व इत्यादि संज्ञाओं का उल्लेख नहीं किया गया है । संगीत चूडामणि में "अथताल प्राण" इस प्रकार का उल्लेख है किन्तु ताल के प्राणों और तत्त्वों की विवेचना नहीं की गयी है ।

ताल के 10 प्राणों का स्पष्ट उल्लेख रस कौमुदी, संगीत दर्पण, संगीत मकरन्द , ताल छन्द आदि ग्रन्थों में किया गया है :-

1 नाट्य शास्त्र - भरत कृत - चौखम्भा संस्करण 31/7, 54

2 संगीत रत्नाकर 3/5/42 - शारंगदेवकृत

कालो मार्गः क्रियागनि गृहो जाति. कला. लय<sup>1</sup>

यति प्रस्तार कश्चेति ताल प्राण दस स्मृता ।।

रस कौमुदी में ताल के 10 प्राण के विषय में इस प्रकार कहा गया है:

कालो मार्ग. क्रियागनिगृहो जाति. कला लय.।

यति प्रस्तार इत्युक्तिस्तालौ प्राण दस क्रमात।।<sup>2</sup>

संगीत में — ताल ही यथार्थतः स्वरो को गति प्रदान करते हैं। "ताल" संगीत को एक निश्चित नियम या समय के बंधन में बाँधता है। जिस प्रकार जीवन में निश्चित समय-क्रम तथा सुख-समृद्धि का अभाव है, उसी प्रकार ताल-हीन विशृङ्खल संगीत में सार्थकता नहीं। "ताल" संगीत में विभिन्न सौन्दर्यपूर्ण चलन-शैलियों का विकास करता है, उससे संगीत के समय की रक्षा होती है। "ताल" संगीत को अनुशासित कर उसके सुगठित रूप, स्थायित्व एवं चमत्कारिता से श्रोताओं को विभोर कर देता है। ताल के ही कारण प्राचीन एवं वर्तमान संगीत को स्वर-लिपि एवं बोल-लिपि द्वारा भविष्य के लिए सुरक्षित रखना संभव हुआ है। निश्चित ताल-गति के फलस्वरूप ही संगीत के क्रमिक आरोह, अवरोह, विराम आदि अत्यंत प्रभावोत्पादक हो जाते हैं। तालों में गति-भेद उत्पन्न कर रस-निष्पत्ति संभव होती है। करुण, शृंगार, रोद्र, वीभत्स आदि रसों के लिये तालों की विभिन्न गतियों का बड़ा महत्त्व है। "नारदार्थ - रागमाला" में कहा है कि जिस प्रकार देह में प्रधान "मुख" है और मुख में "नासिका", उसी प्रकार ताल-विहीन संगीत नासिका-विहीन मुख के समान है। गीत, वाद्य एवं नृत्य की तुलना मदमत्त हाथी से कर, ताल को अकुश की उपमा दी गई है। जिस प्रकार बिना पतवार के नाव होती है, वैसे ही तालविहीन संगीत होता है।

साहित्य में छंद का एवं संगीत में ताल का जन्म स्वाभाविक रूप से हुआ है। आदिमानव ने कल-कल निनादिनी नदियों में, निर्झरो के शाश्वत प्रवाह में क्रमिक सूर्योदय व सूर्यास्त में, ऋतुओं के नियमित चक्र में, जीवन के क्रमिक

विकास में इन्हीं छन्दों या तालों का अनुभव किया होगा। इन्हीं लयों की गति भाषा का आश्रय लेकर साहित्य में "छन्द" बन गई और "ताल" बनकर संगीत में प्राण फूँकने लगी। मानव-सभ्यता के उदय के साथ ही हृदय की उत्तेजना और उल्लास व्यक्त करने का सफल माध्यम संगीत ही बना। ताल और लोक रूचि का घनिष्ठ सम्बन्ध है। लोक रूचि ही ताल स्वरूपों का निर्माण करती रही है। लोक रूचि के परिवर्तन के साथ ही प्रचलित तालों में अन्तर परिलक्षित हुए हैं। चर्म वाद्यों के गम्भीर नाद से लय साम्य एवं प्राचीन तालों का सृजन हुआ। करुण स्थितियों से सृजित रुदन में स्वरात्मकता के कारण अप्रत्यक्ष रूप से संगीत का आविर्भाव हुआ। भवभूति के "एकोरसः करुण एव" या पन्त के "वियोगी होगा पहला कवि आह से उपजा होगा गान, छलकते आँसू में चुप चाप, वही होगी कविता अनजान" सदृश्य शब्दों में यह भाव मुखरित हुआ।

लयात्मकता या ताल स्वरूपों से विभिन्न रसों का निर्माण होता है। अति प्राचीन काल का ताल केवल एक निश्चित गति का चित्रण मात्र ही था, दो तीन या चार मात्राओं के व्यवधान में मध्य लय, द्रुत या विलम्बित से अधिक विकसित कल्पना उस युग के मानव की नहीं थी। ताल वाद्यों की विविधता एवं उनसे सृजित विभिन्न ताल ध्वनियों के आस्वाद से भी क्रमिक विकास होता रहा है। पृथक्-पृथक् वाद्यों का प्रयोग अलग-अलग समय में समरूप तालों के लिये करना, मानव के रसिकमन और रूचि का परिचायक है। लोक रूचि से तात्पर्य कला में सुन्दर परिवर्तनों से है।

संगीत-रत्नाकर के पँच मार्ग तालों में समपञ्चेष्टाक बारह मात्रा का तिस्र जाति में एक प्राचीन ताल है। बारह मात्रा के किसी भी गीत या गत के लिये इस ताल का प्रयोग आज असम्भव नहीं है। इसके काल खण्ड  $3/2/2/2/3$  है किन्तु लोक रूचि यदि समान होती एवं प्राचीन विद्वानों से वाद की पीढ़ी के गायक, वादकों की बुद्धि में भिन्नता नहीं होती तो प्राचीन समपञ्चेष्टाक ताल आज भी हमारे संगीत में प्रचलित रहता और बारह मात्राओं के दूसरे तालों का प्रचलन

नहीं हुआ होता । शारंगदेव के समय से ही दर्पण, कुडुक्क , सम मदन , षप्तालः, रति तालः, सदृश बारह मात्रा वाले देशी तालों का निर्माण प्रमाणित करता है कि बारह मात्राओं के असंख्य ताल रूचि एवं आवश्यकतानुसार रचे गये और कालान्तर में उनमें से अधिकांश का लोप भी हो गया । आज प्रचलित संगीत में बारह मात्रा वाले न तो संगीत-रत्नाकर के मार्ग ताल ही हैं और न देशी तालों में से ही कोई अवशिष्ट है । चार ताल, एक ताल, के विलम्बित और अतिविलम्बित स्वरूप लेकर आज के प्रचलित ध्रुपद, खयाल, छोटे खयाल, तराने, सरगम आदि की लयात्मकता का नियन्त्रण कर रहे हैं तथा रसाभिव्यक्ति करने में सफल हो रहे हैं। लोक रूचि में परिवर्तन होने का प्रमाण बारह मात्राओं के तालों में ही नहीं अपितु न्यूनतम मात्राओं से लेकर अधिकतम मात्राओं के तालों में विद्यमान है । "विलिप्त तालों" में रचित सांगीतिक रचनाएँ तो रूचि के प्रतिकूल होने पर नष्ट हो गईं। प्रचलित सहज तालों का स्थान भी रूचि भेद के कारण अन्य सहज तालों ने ले लिया ।

लोक रूचि में परिवर्तन के कारण है, संगीत के विकास केन्द्र । संगीत का विकास भारतवर्ष में दो केन्द्रों पर हुआ । एक धर्म केन्द्र मन्दिरों में, दूसरे राजा राजाश्रयों में । मन्दिरों में जिन गीत शैलियों का भक्ति रस पूर्ण विकास हुआ उनके लिये, उसी प्रकार की तालों के निर्माण की आवश्यकता हुई। मात्राओं के समान होते हुए भी सभी ताल किसी एक गीत शैली को ग्राह्य नहीं हुये बारह मात्राओं की चार-ताल, ध्रुवपद गायन के लिये प्राचीन काल से आज तक विद्यमान है और गीतों की कथावस्तु गम्भीर होने के कारण चार-ताल का खुला थापमय प्रयोग मृदंग या तबले पर प्रिय लगता है। किन्तु राजाश्रय में विशेषकर रीति कालीन राजाओं के दरबार में श्रृंगार प्रियता के कारण उसी चौताल का प्रयोग श्रृंगारपूर्ण बारह मात्राओं के गीतों में अप्रिय प्रतीत हुआ । जिस प्रकार ध्रुवपदों का स्थान खयाल ने ले लिया उसी प्रकार चार-ताल का स्थान एक-ताल ने ले लिया। खण्ड मात्रा, ताल, कला , क्रिया आदि समान होते हुए भी चार-ताल का परिवर्तित स्वरूप एक-ताल यह प्रमाणित करता है कि लोक रूचि संगीत में परिवर्तनशीलता की अंगनी है।

वर्तमान समय में तालों<sup>1</sup> के प्रयोग विभिन्न लयों के आधार पर पृथक-पृथक होते हैं। झपताल, सूलताल, तीव्र-ताल, दादरा, कहरवा आदि द्रुतगति में ही अच्छे लगते हैं एवं उनके प्रयोग तदनुरूप गायन शैली में ही रसाभिव्यक्ति करने में सफल होते हैं। इसी प्रकार त्रिताल, चौताल, एक-ताल, धमार जैसे ताल, मध्यलय एवं तिलवाड़ा-ताल, झूमरा-ताल, पजाबी आदि ताले विलम्बित लय में आनन्द दायी लगते हैं। आधुनिक समय में गायन, वादन और नृत्य और ध्रुवपद-धमार अंग की गायकी के साथ धमार ताल, चार-ताल, सूलताल, तीवरा-ताल, लक्ष्मी-ताल, गणेश-ताल, ब्रम्ह-ताल, शिखर-ताल, अष्टमगल-ताल, जत-ताल, मत-ताल, गजझम्पा आदि तालें बजायी जाती हैं।

खयाल अंग की गायकी के साथ बड़े खयाल में एक-ताल, तिलवाड़ा ताल, आड़ा-चार ताल, पचम-सवारी, झूमरा-ताल, फरोदस्त आदि ताले बजायी जाती हैं। छोटे खयाल के साथ तीन-ताल झपताल, रूपक आदि तालों का प्रयोग किया जाता है।

उपशास्त्रीय संगीत में पजाबी, जत, टप्पा, धुमाली, खेमटा, पशतो, कव्वाली, ठुमरी, आड़ा-खेमटा, रूपक आदि तालों का प्रयोग किया जाता है जोकि गायन, वादन, नृत्य की शैली, प्रकृति, समय, अवसर, जनरुचि आदि के अनुसार लय और लय-कारियों का निर्धारण करते हुए रस निष्पत्ति करती हैं।

तालों के ठेके गायन शैलियों की प्रकृति के अनुसार सगत के लिये प्रयोग किये जाते हैं। सगतकार गायन, वादन, नृत्य की लय के अनुसार ठेके का वादन करते हुए ताल की खाली भरी की मात्राओं को दर्शाते हुए ताल की अन्तिम मात्राओं में वादक कलाकार अपनी प्रतिभा का परिचय देते हुए, राग के स्वरों के अनुरूप बोलों का चयन करते हैं, जिससे कि अधिकतम रसनिष्पत्ति हो सके। तिहाइयों का प्रयोग करते हैं जिससे संगीत की प्रस्तुति अत्यन्त रोचक, अद्भुत रस से परिपूर्ण हो जाती है। सगति में लय-बाँट, लगी लड़ी का प्रयोग, द्रुत गतों और खयालों में राग की चलन की स्पष्टता और रोचकता बढ़ जाती है। तालों के ठेके की किस्में, वादन में लालित्य के साथ ही साथ चंचलता, चपलता और श्रृंगारिक भावों को उजागर करते हुए स्वर, लय और ताल के समिलन से रस की निष्पत्ति करती हैं।

-----

०८	१३	१४	१५	१६
ता	दिने	दिने	ता	

1990

9	10	11	12
प्रा. वि. वि. वि.	वि. वि. वि.	वि. वि. वि.	वि. वि. वि.
3		4	

\*\*\*\*\*

$\frac{1}{x}$      $\frac{1}{2}$      $\frac{1}{0}$      $\frac{1}{3}$

**THE UNIVERSITY OF CHICAGO**

तारी -  $\frac{\text{आ आ ना}}{x}$  |  $\frac{\text{आ ती ना}}{y}$

५५६५१

[illegible]

11 12

### 7- तीग्रा

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7  
 बोल -- धा <sub>x</sub> धि ता | ति <sub>2</sub> क्त | ग <sub>3</sub> दि गि न |

### 8- तिलवाहा

मात्रा -- 1 2 3 4 | 5 6 7 8 |  
 बोल -- धा <sub>x</sub> तिरा <sub>2</sub> धि धि | धा धा ति ति |  
 9 10 11 12 | 13 14 15 16 |  
 ता <sub>0</sub> तिरा <sub>0</sub> धि धि | धा धा धि धि |

### 9- वीरवन्दी या नाउ

मात्रा -- 1 2 3 | 4 5 6 7 | 8 9 10 |  
 बोल -- धा <sub>x</sub> धि <sub>5</sub> | धा धा <sub>2</sub> धि <sub>5</sub> | धा ति <sub>5</sub> |  
 11 12 13 14 |  
 धा धा धि <sub>3</sub> |

### 10- कुलकाक्ता जयवा कुलताल

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 बोल -- धा <sub>x</sub> धा | धि <sub>0</sub> ता | कि <sub>9</sub> ट धा | ति <sub>3</sub> ट क्त | ग <sub>6</sub> दि गि न |

### 11- स्वय

मात्रा -- 1 2 3 | 4 5 | 6 7 |  
 बोल -- ती <sub>x</sub> ती ना | धि <sub>2</sub> ना | धि <sub>3</sub> ना |

### 12- ताल सवारी

मात्रा -- 1 2 3 | 4 5 6 7 |  
 बोल -- धा <sub>x</sub> तिरा <sub>2</sub> धि ना | क्त <sub>2</sub> धि धि ना धि धि ना |  
 8 9 10 11 | 12 13 14 15 |  
 ती ना ती ना स्वय क्त ना | क्त धि धि ना धि धि ना |

### 13- आडापीताल

मात्रा -- 1 2 | 3 4 | 5 6 | 7 8 |  
 ठेका --  $\overset{0}{\text{पिं}} \text{ तिराहि } | \underset{2}{\text{पिं}} \text{ ना } | \underset{0}{\text{पिं}} \text{ ना } | \underset{3}{\text{क}} \text{ ता } |$   
 9 10 | 11 12 | 13 14 |  
 तिराहि  $\underset{0}{\text{पिं}} | \underset{4}{\text{ना}} \text{  $\underset{0}{\text{पिं}}$  } | \underset{0}{\text{पिं}} \text{ ना } |$

### 14- ताल छमरा

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 ठेका --  $\underset{x}{\text{पिं}} \text{  $\underset{0}{\text{पिं}}$ , तुक् } | \underset{2}{\text{पिं}} \text{  $\underset{0}{\text{पिं}}$   $\underset{0}{\text{पिं}}$  तुक् } | \underset{0}{\text{पिं}}$  ता, तुक् |  
 11 12 13 14  
 $\underset{3}{\text{पिं}} \text{  $\underset{0}{\text{पिं}}$   $\underset{0}{\text{पिं}}$   $\underset{0}{\text{पिं}}$  तुक् } | त०$

### 15- ताल धमार

मात्रा -- 1 2 3 4 5 | 6 7 | 8 9 10 |  
 धीप्पिवा --  $\underset{0}{\text{क}} \text{  $\underset{0}{\text{पिं}}$  ट  $\underset{0}{\text{पिं}}$  ट } | \underset{2}{\text{पिं}} \text{  $\underset{0}{\text{पिं}}$  } | \underset{0}{\text{क}} \text{ ति ट } |$   
 11 12 13 14 |  
 $\underset{3}{\text{ति}} \text{ ट ता  $\underset{0}{\text{पिं}}$  } | पलावज$

### 16- मलताल

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 ठेका --  $\underset{x}{\text{पिं}} \text{  $\underset{0}{\text{पिं}}$   $\underset{0}{\text{पिं}}$  } |  $\underset{0}{\text{पिं}}$   $\underset{0}{\text{पिं}}$  |  $\underset{2}{\text{पिं}}$   $\underset{0}{\text{पिं}}$  |  $\underset{3}{\text{पिं}}$   $\underset{0}{\text{पिं}}$  |  $\underset{0}{\text{पिं}}$   $\underset{0}{\text{पिं}}$  |  
 11 12 13 14 15 16 17 18  
 $\underset{4}{\text{ति}} \text{ ट } | \underset{0}{\text{क}} \text{ ता } | \underset{0}{\text{पिं}} \text{  $\underset{0}{\text{पिं}}$  } | \underset{0}{\text{पिं}} \text{  $\underset{0}{\text{पिं}}$  } |$$

### 17- ताल गजगव्या

## 18- ताल सितर

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8 9  
 ठेका -- धा<sub>x</sub> रुक धिन नक धं गा | धिन<sub>2</sub> नक झम  
 10 11 12 13 14 15 16 17  
 कट तंक धात | हंरा तिंट | कं गंदि गिन |  
 3 4

## 19- फरीदस ताल

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 बीर -- धि<sub>x</sub> धि<sub>0</sub> | धागे रुक | रु ना | रु का | धात्र<sub>3</sub> कांजि  
 11 12 13 14  
 नग धात्र | कांजि नग |  
 4 5

## 20- पंजाबी त्रिताल

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11  
 बीर -- धा<sub>x</sub> धि क धा | धा<sub>2</sub> धि क धा | ना सी क  
 12 13 14 15 16  
 ता | धा धांजि धि ना |  
 3

## 21- जल ताल

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11  
 बीर -- धा<sub>x</sub> ना धि न | धा<sub>2</sub> ना ति न | ता ना ति  
 12 13 14 15 16  
 न | धा<sub>3</sub> धा धि न |

## 22- टप्पा ताल

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 बीर -- धा<sub>x</sub> त धि ता | धा<sub>2</sub> त धि ता | क त क ता |  
 13 14 15 16  
 धा त धि ता |

### 23- रुक्मी ताल

मात्रा --	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
बीज --	धि	रुक्	धि	धा	धि	धि	धा	धा	रु	ना
	x		0		2		3		0	
	11	12	13	14	15	16	17	18		
	क	ता	रुक्	धि	ना	धि	धि	ना		
	4		5		6		0			

### 24- ब्रह्मताल

मात्रा --	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
बीज --	धा	-	ता	-	धा	-	दि	न	ता	-	कि	टं
	x		0		9		3		0		4	
	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22		
	धा	-	दि	-	ता	-	धा	-	ति	ट		
	5		6		0		7		8			
	23	24	25	26	27	28						
	क	त	ग	दि	ग	न						
	9		10		0							

### 25- अष्टमाल ताल

मात्रा --	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
बीज --	धा	5	कि	ट	त	क	धा	म	कि	टं	त	क
	x				2		3				4	
	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22		
	धा	क	ता	5	क	त	ग	दि	गि	म		
	6				6		7		8			

### 26- गणेश ताल

मात्रा --	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
बीज --	धा	दि	ता	धि	ता	कि	धा	दि	ता	धि	कि
	x				2		3			4	5
	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	
	धा	धा	दि	ता	क	धा	दि	ते	क	ग	दि
	6				7	8	9	10			

### 27- त्रिष्टुत ताल

मात्रा --	1	2	3	4	5	6	7	8
बीज --	धा	धा	ति	रि	धा	धा	ति	रि
	x							
	1	2	3	4	5	6	7	8
	धा	धा	ति	रि	धा	धा	ति	रि
	1	2	3	4	5	6	7	8

### 28- हुमाली ताल

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8  
 बीर -- धा धि<sup>x</sup> | धा<sub>2</sub> ति | त्र<sub>0</sub> धि | धा<sub>3</sub> धि<sup>x</sup> |

### 29- सैमटा ताल

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6  
 बीर -- धा<sup>x</sup> धि<sup>x</sup> धि<sup>x</sup> | ता<sub>0</sub> धि<sup>x</sup> धि<sup>x</sup> |

### 30- परती ताल

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7  
 बीर -- ति<sup>x</sup> 5 वर | धि<sub>2</sub> 5 | धा<sub>3</sub> मे |

### 31- कबाली ताल

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8  
 बीर -- धा<sup>x</sup> धि<sup>x</sup> धा<sup>x</sup> धि<sup>x</sup> | ता<sub>2</sub> ति धा<sup>x</sup> धि<sup>x</sup> |

### 32- ठुमरी ताल

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8  
 बीर -- धा<sup>x</sup> धा<sup>x</sup> | मे<sub>2</sub> ति<sub>0</sub> | ता<sub>0</sub> धा<sup>x</sup> | मे<sub>3</sub> धि<sup>x</sup> |

### 33- जाड़ा सैमटा

मात्रा -- 1 2 3 4 5 6 7 8  
 बीर -- धा<sup>x</sup> धि<sup>x</sup> धि<sup>x</sup> | धा<sub>2</sub> धा<sup>x</sup> धि<sup>x</sup> | ता<sub>0</sub> धि<sup>x</sup> धि<sup>x</sup> |  
 9 10 11 12  
 धि<sup>x</sup> | धा<sup>x</sup> धा<sup>x</sup> धि<sup>x</sup> |  
 3

### चतुर्थ अध्याय

लय छन्द ताल और रस -

छन्दो का आविर्भाव प्रथमतः वेदो में ही हुआ है । ऋग्वेद, सामवेद अथर्ववेद और यजुर्वेद की रचनाये छन्दोबद्ध है। सामगान ध्रुवागान आदि छन्द द्वारा ही प्रतिष्ठा को प्राप्त होते हैं । वैदिक छन्दो में मात्राओं का महत्व था। मात्राओं के आधार पर अक्षरो तथा पादो की रचना की गयी है । लौकिक छन्दो में केवल अक्षर संख्या ही आधार होती है । ऋग्वेद सहिता में अक्षरो के ऊँच-नीच स्वरों की कल्पना की गयी है । वैदिक काल में गान, छन्दो के अनुसार लघु, गुरु कृत होता था तथा उसकी निश्चित क्रम संख्या (लघु गुरु कृत) होती थी। वैदिक काल में लघु गुरु नियम के अनुसार अक्षरगण बने तथा निश्चित लघुगुरु मात्रा के अनुसार यति स्थान बनाये गये ।

छन्द शास्त्र का विस्तृत विवेचन पिगलमुनिकृत "छन्द सूत्रम्" व "प्राकृत छन्द सूत्रम्" में मिलता है । "छन्द" का अर्थ "बन्धन" है । छन्द शब्द लय बद्ध है । इस शब्द की उत्पत्ति अनुस्वारित "छ" के बाद "द" शब्द के संयोग से हुयी है । अच्छरोच्चारण में "छ" (गुरु) द (लघु) द्वारा लय बद्धता कायम करने वाला और काल मापक "छन्द" है । ध्याने की स्वर एवं अक्षर बद्ध रचना गति, यति, मात्रा, गण और लय द्वारा निश्चित होती है । इस प्रकार लय, वर्ण और मात्रा के व्यवस्थित और सुनियोजित अनुपात का नाम 'छन्द' है ।

नाद की उत्पत्ति प्रसार एव ग्रह्यता को नियमित और निरन्तर किया जाय तो वह लय बन जाती है इसी लय द्वारा छन्द और तालों की उत्पत्ति सम्भव है। भरत मुनि ने नाद और लय के सम्बन्ध को प्रतिपादित करते हुए लिखा है कि "छन्दहीनो न शब्दो अस्ति नच्छन्दः शब्दवर्जितम्" अर्थात् ऐसी कोई ध्वनि रचना या शब्द रचना नहीं है जो कालमान से अलग हो, ऐसा कोई कालमान नहीं जो शब्द रचना या ध्वनि रचना के बिना समझा जा सके । "छन्द" शब्द मूलतः लय बद्ध है । "मन को अल्हादित करने वाला" इस अर्थ में इस शब्द की रचना हुयी है । छन्द की आत्मा लय एव प्रवाह है । यही लय और प्रवाह संगीत रूपी रथ के दो पहिये हैं ।

भाट्टयशास्त्र में छन्द के विषय में वर्णन करते हुये कहा गया है 'छन्द हीन शब्द नहीं और शब्द से रहित छन्द नहीं होते ।<sup>2</sup> पादभेद के आधार पर छन्द 26 प्रकार के बताये गये हैं ।<sup>3</sup> पाद के भेद तीन प्रकार के बताये गये हैं 1- सम 2- अर्धसम 3- विषम इसके पश्चात छन्द और उनके वृत्तों का वर्णन किया गया है ।<sup>4</sup>

पिंगल मुनि द्वारा रचित छन्द शास्त्र में कुल एक सौ नब्बे वैदिक छन्दों का उल्लेख है। इनके लक्षणों का भी वर्णन है । इसमें कुल 669 वृत्तों का लक्षण सहित वर्णन किया गया ।<sup>5</sup> छन्द शास्त्र का अध्ययन, पिंगल मुनि के छन्द शास्त्र के अध्ययन के बिना अपूर्ण है । इस ग्रन्थ में छन्द के विषय में अत्यन्त सूक्ष्म अध्ययन किया गया है । प्रथम अध्याय में गण आदि की भाषा गणों के गुण, दोष, अपवादादि का वर्णन, लघु, गुरु की सज्ञा का विवेचन, लघु, गुरु संकेत रेखा आदि का लक्षण तथा लघु, गुरु के सम्बन्ध में अपवाद आदि मतों का उल्लेख किया गया है । अष्टम अध्याय में गाथा, प्रस्तार, नष्ट, उदिष्ट, मात्रा, प्रस्तार, मात्रा मरू आदि का वर्णन किया गया है ।

#### ताल एवं छन्द का सम्बन्ध :

वेदों में उल्लिखित छन्दों में यद्यपि क्रिया, मार्ग , खाली इत्यादि नहीं होती तथापि स्वरांग, मात्रामान, खण्ड, यति स्थान, गृह आदि का स्पष्टीकरण है तथा इसके अनुसार कालाभिव्यक्ति जानि , यति, प्रस्तार भेद आदि का प्रमाण मिलता है । इन्हीं नियमों के अनुसार श्लोक कालबद्ध होते थे ।

छन्दों के वैदिक तथा लौकिक ये दो भेद पिंगल सूत्र में बताये गये हैं लौकिक छन्द केवल अक्षर संख्या पर आधारित होते हैं । इन अक्षरों के क्रम

- 1 ना०शा०-चौखम्भा संस्करण 15/1-119 श्लोक स० तक
- 2 ना०शा०-चौखम्भा संस्करण - 15/39 श्लोक संख्या
3. ना०शा० - चौखम्भा संस्करण- 15/38 श्लोक संख्या
- 4 ना०शा०-चौखम्भा संस्करण- 15/40-82 श्लोक संख्या तक
- 5 पिंगल मुनिकृत- छन्द शास्त्र

को लघु गुरु के अनुसार गण मानकर आधार बनाया गया है और उनका मापन लघु, गुरु के आधार पर किया जाता है। वर्णिक छन्द का अक्षर सख्या के आधार पर तालो से सम्बन्ध स्थापित किया जा सकता है। मात्रा मान के आधार पर भले ही वह ताल के कई आवर्तन के संयोग से सही बैठे .-

छन्द का नाम	अक्षर काल	मात्रा सख्या × आवर्तन	
मायत्री	-	24	12×2 या 6×4
उष्णक	-	28	14×2 या 7×4
अनुष्टुप	-	32	16×2 या 8×4
वृद्धति	-	36	18×2 या 12×3
पङ्क्ति	-	40	10×4
त्रिष्टुभ	-	44	11 × 4
जगति	-	48	16×3 या 12×4

पङ्क्ति छन्द के तद्धित गति, मत्ता, चपक माला आदि नाम भी दिये गये हैं। इसी प्रकार अन्य छन्दों के उदाहरण दिये जा सकते हैं वर्तमान हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति के तालों में ह्रस्व, दीर्घ अक्षरों के अनुसार लघु, गुरु का मात्रा काल मान्य नहीं किया जाता। मात्रा काल के अनुसार अक्षरों का उच्चारण होता है जैसे .- धा धि धिं धा - या चार मात्रा काल है। धा गे न ति नक धिन को आठ मात्रा मानते हैं। लघु, गुरु के अनुसार इस ताल के ठेके की मात्राये 55।।।।। = 10 होगी। अतः प्राचीन वर्णिक छन्दों के अक्षरानुसार, उनकी मात्रानुसार वर्तमान उत्तर भारतीय ताल पद्धति के ठेके को बैठाया जाता है। बर्णाक्षरो के अनुसार छन्दों की मात्राये जान कर ही उतने मात्रिक काल का ताल हम बजा सकते हैं। छन्दों के सम और विषम चलन को, ताल की लय के अनुसार अर्थात् ताल की निश्चित गति के अनुसार, सम चलन, विषम चलन या लय में प्रयोग किया जाता है।

मुक्तक छन्द में मात्राये या अक्षर निश्चित नहीं होते तथापि यति स्थान का ध्यान रखा जाता है। इस यति स्थान के आधार पर ही मुक्तक छन्दों में ताल धारण किया जा सकता है।

छन्द के गणों और ताल के बोलों का सम्बन्ध .-

यदि हम छन्द में प्रयुक्त होने वाले गणों के आधार पर, वर्तमान ताल शास्त्र में वर्णित, बोलों की रचना करेंगे तो हमें लघु (1) के स्थान पर ह्रस्व तथा गुरु (5) के स्थान पर दीर्घ अक्षर लिखने होंगे ।

गण का नाम	गण वर्ग	गण चिन्ह
यगण	यमाता	1SS
मगण	मातारा	SSS
तगण	ता राज	SS1
रगण	राजमा	S1S
जगण	जभान	1S1
भगण	भानस	S11
नगण	नशल	111
सगण	सलगा	11S

उपरोक्त के अनुसार यदि हम तालों के बोलों का सम्बन्ध गणों के आधार पर करें तो कुछ ताल तो (जिनके बोलों में दीर्घ अक्षर ही हैं) ताल की द्विगुणित मात्रा काल के बन जाते हैं किन्तु जिन तालों में ह्रस्व और दीर्घ दोनों अक्षर (वर्ण) हैं उनकी मात्राओं में अन्तर हो जाता है ।

ताल दादरा :- धा धी ना । धा तीना । = मात्रा 6

S S S S S S । = मात्रा 12

मा ता रा / मा ता रा / = मगण मगण

क्षपताल :

धी ना । धी धी ना । ती ना । धी धी ना । = 10

S S S S S S S S S = 20

माता । रा मा ता । रा मा । ता रा गु । ममम ग ।

कहरवा :

धागे न नि । नक धिन । = 8 मात्रा

S S 11 / 11 11 / = 10 मात्रा

ता रा ज न । स ल ल ल । = त, न, ल, ल ।

इस प्रकार हम यदि वर्तमान तालो के निश्चित बोलो (ठेके) को गणो के अनुसार बैठाने का प्रयास करे तो वह प्रयास कुछ तालो मे वर्णिक और कुछ तालो के सदर्भ मे मात्रिक मान्य होगा । ताल के इन बोलो के छन्दो को मात्रिक छन्द न मानकर वर्णिक छन्द के अन्तर्गत मानने से इन तालो की लघु, गुरु की असगतियाँ दूर हो जाती है।

मात्रिक छन्द जिनमे विभिन्न मात्रिक तालो का निर्वाह सहज हो उन्हे हम मात्रिक छन्द भी कह सकते है । इन छन्दो के पाद मे 4, 4 मात्रिक, 4-3 मात्रिक, 5-4 मात्रिक, 5-5 मात्रिक, 6-6 या 3-3 आदि मात्रिक खण्डो का सृजन होता है । वर्तमान तालो का प्रयोग अवनद्ध वाद्यों पर होता है इसलिये ताल के ठेक और अवनद्ध वाद्य का आपस मे अभेद्य सम्बन्ध है । छन्दो मे समान वर्ण संख्या या मात्रा संख्या होने पर भी उनके गण एव मात्रा खण्डो के आधार पर या लय धारणा के आधार पर छन्दो की अलग-अलग मान्यता है। उसी प्रकार तालो में भी समान मात्रा होने पर भी वे अलग-अलग माने जाते है।

किसी छन्द का किसी ताल के साथ सम्बन्ध स्थापित करते समय छन्द, अक्षर, संख्या और लघु, गुरु के अनुसार मात्रा संख्या का ध्यान रखना आवश्यक है तथा उच्चारण, बल, कर्षण आदि बातों को भी महत्व देना आवश्यक है। प्राचीन छन्द के ह्रस्व दीर्घ अक्षर तथा लघु, गुरु का काल जो मात्रिक तथा दो मात्रिक होता था वह वर्तमान ताल पद्धति मे लागू नहीं होता । पद्य की कुल मात्रा संख्या (ह्रस्व, दीर्घ और लघु, गुरु) ताल के चुनाव के लिये पर्याप्त नहीं है विशेष छन्दों में विशेष तालो का सम्बन्ध स्थापित करते समय छन्द की अक्षर संख्या, कुल मात्रा संख्या, उच्चारण, बल, यति, स्थान, आदि के साथ छन्दो मे प्रयुक्त ह्रस्व दीर्घ अक्षर काल तथा उसी के अनुसार लघु, गुरु काल का वर्तमान मात्रा काल मे सामन्जस्य स्थापित करना अत्यन्त आवश्यक होगा।

इस प्रकार लघु, गुरु मात्राओ के संयोग से सगीत छन्द का भी प्रदर्शन होता है । सगीत छन्द मे अक्षरों के ह्रस्व व दीर्घ रूप स्थिर नहीं होते तथा गायन शैली के अनुसार ह्रस्व का दीर्घ या दीर्घ का ह्रस्व स्वरूप भी ग्राह्य होता है । गीत भी निश्चित सगीत छन्द या ताल मे निबद्ध होते है किन्तु उसमें आलप्ति या

कौशलपूर्ण कलात्मक अभिव्यक्तियों में प्रतिबन्ध नहीं रहता एवं उस समय संगीत छन्द केवल एक निश्चित समय के आवर्तन का द्योतक मात्र बन जाता है। संगीत छन्द में सामयिक छन्दान्तर एवं अलंकारिक प्रयोग सम्भव है। विराम छन्द वैचित्र्य का एक अभिगव साधन है। संगीत में छन्द एक निश्चित ठेके के समान है किन्तु इसके सहस्रों प्रकार किये जा सकते हैं। वैदिक काल में जो गायन, वादन प्रचलित था, वह छन्दों पर ही आधारित था। कवि जब अपने भावों को (मात्रा गण, यति, लय) से बद्ध करता है तभी रस निष्पत्ति होकर पद्यों की स्वर बद्ध रचना गीत कहलाती है। संगीत एक कला है जो पूर्णतः मानवमन से संबध रखती है जिस प्रकार काव्य को रस भाव प्रकट करने में तथा आल्हदकारी बनाने में छन्द का महत्व है। इसी प्रकार उन्ही छन्दों के नियमों (यत्नि, गति, मात्रा वर्ण, लय) अर्थात् छन्दों का संगीत को मनोरंजक बनाने में महत्व है। चाहे काव्य हो चाहे संगीत हो दोनों में लय का अत्यन्त महत्व होता है। छन्दों का संगीत से अटूट सम्बन्ध है। छन्द लय के आधार पर ही नाद विधान टिका हुआ है। छन्दों में प्राण प्रतिष्ठा करने वाला यही (लय) तत्त्व है। अतएव छन्द और लय एक दूसरे के पूरक हैं। तात्पर्य यह है कि छन्द योजना अपने मूल में लय बद्ध है स्वर के बिना लय और लय के बिना स्वर की कल्पना नहीं की जा सकती क्योंकि छन्दों का लय से और लय का संगीत से प्रगाढ़ सम्बन्ध है। छन्द और ताल संगीत में चमत्कार पूर्ण प्रस्तुतीकरण के द्वारा आनन्द की अनुभूति को उत्पन्न करता है। जिस प्रकार साहित्य शास्त्र में अभिधा, व्यजना, लक्षणा आदि शब्द शक्तियाँ हैं उसी प्रकार ताल द्वारा संगीत में प्रतिभा सम्पन्न कलाकारों के द्वारा छन्द, चलन शैलियों का सृजन एवं विकास होता है। मौलिक तत्त्वों से समन्वित होकर उनकी कला चौगुनी प्रभावोत्पादक शक्ति से समृद्ध होती है। गीत में ताल की इन्हीं चलन-छन्द शैलियों के द्वारा कुशल गायक "तुमुक चलत रामचन्द्र" जैसे गीतों में रामचन्द्र का तुमकना साकार कर देते हैं। "मुबारकवादियाँ शादियाँ तो हे दीन्ही" में शादी के मुबारक बादियाँ के माध्यम से श्रृंगारिक लयात्मक चलन छन्दों का अपने संगीत में निर्माण करते हैं। इन्हीं चलन छन्दों का साक्षात्कार रस प्रधान मालकौस के श्रृंगार रसपूर्ण गीत "मुखमोर मोर मुसकात जात" श्रोताओं को होता है जिसमें अभिसारिकाओं के चंचल हृदय, नेत्र, मुखछटा आदिका रन्धीव वर्णन हुआ

है । तालो के विभिन्न चलन छन्द, गीत के छन्दो मे प्राणो का सचार कर देती है । चलन छन्दो के इन्ही मौलिक प्रयोगों के फलस्वरूप भारतीय सगीत के राग और उनके गीत कभी पुराने नही होते । सगीत मे छन्द वैचित्र लय गति मे परिवर्तन करके, अनेक प्रकारो को प्रस्तुत करके भी उत्पन्न किया जाता है । साधारणतः सवाई, ड्योढ़ी, पोने दो गुनी, दुगुनी, लय गतियो का प्रयोग कुशल गायक, वादक प्रस्तुत करते हैं। इस प्रकार सवाई लय को द्विगुणित कर अढ़ाई गुन, चतुर्गुण कर पौंचगुनी, ड्योढ़ी का दुगुन त्रिगुन, इसी लय का चौगुन छ गुन, पोने दो गुन का दुगुन, साढ़े तीन गुन, इसी लय का आठ गुनी लय मे प्रत्यक्ष प्रदर्शन सगीत मे सम्भव होते है । इन ड्योढ़ी , सवाई और पोने दो गुन की गतियो को क्रमश आडी , कुआडी विआडी लय कहते हैं।

सगीत मे छन्द वैचित्र उत्पन्न करने के लिये तालघात मे परिवर्तन भी किया जाता है । किसी ताल के निश्चित ताल घातो को बदलकर अस्थायी रूप से पृथक घातो का निर्माण किया जाता है। जैसे . झपताल के तालघात क्रम 2/3 2/3 को बदलकर 3/2/3/2 का स्थाई रूप से प्रादुर्भाव किया जाय या 3/4 के घातो को बदलकर 4/3 का घात अस्थायी रूप से दे दिये जाय तो निश्चित मात्राओ का निर्वाह होते हुये भी घात परिवर्तन के फलस्वरूप सगीत छन्द मे विचित्रता का निर्माण होगा । झपताल या सूल ताल की 10 मात्राओ का निर्वाह घात परिवर्तन द्वारा अस्थायी प्रयोगो 2/4/4, 4/4/2, 4/2/4, 3/3/4, 3/4/4, 4/3/3 द्वारा एवं पुनः निश्चित ताल घातो पर प्रत्यावर्तन द्वारा असंख्य विचित्र छन्द रूपो का निर्माण सम्भव होता है ।

कुशल गायक जिस प्रकार रोगों का तिरोभाव, आर्विभाव कर रसिक श्रोताओं को अलौकिक आनन्द देत है उसी प्रकार कुशल तालज्ञ बोलो का तिरोभाव कर श्रोताओ को लयवैचित्र का अलौकिक आनन्द प्रदान कर सकते हैं।

किसी मात्रा पर अक्षर का उच्चारण न कर लय वैचित्र का सृजन सम्भव होता है । मात्राओं की आंशिक विश्रान्ति या विराम को प्रचलित भाषा में "दम" कहते है तबला और मृदंग वादक<sup>द्वारा</sup> आदि और अत में जो दमदार या वेदमदार छन्दों का प्रयोग होता है उसका आधार विराम ही है ।

किसी-किसी अक्षर को अधिक काल तक स्थिर रखते हुए या मीड गमक आदि के द्वारा अक्षर को कौशलपूर्ण रीति से दीर्घता देते हुये भी छन्द वैचित्र्य का प्रदर्शन संगीत में प्रतिभा का द्योतक होता है । कुशल गायक ऐसे अनेक प्रयोग करत है उदाहरणार्थ - कामोद के छोटे ख्याल "कारे जाने न दूँगी" में "रे" के दो अवग्रहो को बढ़ाकर या अवग्रहादी को बढ़ाकर या अवग्रहादि हटाकर "जाने ने न दूँ" आदि में काल्पनिक अवग्रह जोड़कर सम के स्थान को बदलकर "मी" में सम न लेते हुये "ने ना दूँ" आदि में सम लेकर अनेक छन्द वैचित्र्यो का निर्माण कुशल गायक करते है ।

उच्चारण की शैली में अन्तर करने पर भी छन्द वैचित्र्य का प्रादुर्भाव होता है। उच्चारण में प्रबलता की क्रिया को "प्रस्वन" कहते है । संगीत छन्द के सम और विषम दो भेद है । जिस छन्द में मात्रा अक्षर अथवा स्वरों का सम अथवा जोड़ी में प्रयोग होता है उन्हे सम छन्द कहत है जैसे दुगुन, चौगुन, अठगुन आदि। विषम छन्द ~~उन्हे~~ कहते है जिनकी गति वक्र हो व समता का अभाव हो । आड़ी, कुआड़ी, विआड़ी जो गतियाँ है वे विषम छन्द कहलाती है । भाषा विज्ञान का यह तथ्य माननीय है कि स्वरात्मकता से पूर्ण या प्रबल या दुर्बल उच्चारण शैली के आधार पर भी छन्द वैचित्र्य उत्पन्न हो सकता है । इसी आधार पर संगीत में भी लय वैचित्र्य का प्रादुर्भाव भी सम्भव हो सकता है ।

गति परिवर्तन के फलस्वरूप संगीत के छन्दो के उदाहरण त्रिताल के प्रथम चार बोलो का आधार लेकर निम्नवत् है .-

सम गति - धा धि धि धा

सवाई गति -  $\frac{1234}{1}$  धा  $\frac{SSS}{2}$  धि  $\frac{S}{3}$   $\frac{SS}{3}$  धि  $\frac{SS}{4}$   $\frac{S}{4}$  धा  $\frac{SSS}{4}$

पौन दो गुन -  $\frac{1234S}{SSS}$  धा  $\frac{SSS}{SSS}$  धि  $\frac{SSS}{SSS}$  धि  $\frac{SSS}{SSS}$  धा  $\frac{SSS}{SSS}$

दुगुन - धा धि धि धा

अढाई गुन - धा  $\frac{S}{S}$  धि  $\frac{S}{S}$  धि  $\frac{S}{S}$  धा  $\frac{S}{S}$  धा  $\frac{S}{S}$

तिगुन - धा धि धि धा धा धि

चौगुन - धाधिधिधा,

पाँचगुनी - धाधिधिधा धाधि -

सातगुनी - धाधि धिधा धाधिधा,

आठ गुनी - धाधिधिधा धाधि धिधा,

जिस प्रकार द्रुत गति का लयात्मक स्वरूप क्रमशः उपरोक्त भिन्न-2 गतियों में वर्द्धित होता है उसी प्रकार गति को विलम्बित करने का उदाहरण निम्न है -

3/8 धाSSSSSS धिSSSSSS धिSSSSSS धिSSSSSS

4/8 धा S धि S धि S धा S  
1 2 3 4 5 6 7 8

5/8 धाSSS SSSS धि SSSS S धिSSSSSS

3/4 12 धा SSS धिSS S धिS S धा SSS

7/8 1234 धा SSS SSSS धिSS SSSS धिS SSSSSS धा SSSSSSS - -

इस प्रकार सगीत में छन्द, ताल गीत और राग का धनिष्ठ सम्बन्ध है। किसी काव्य की लय धारणा में छन्द, लघु, गुरु के आधार पर मान्य किया जाता है। किन्तु उसी काव्य को सगीतबद्ध करने का धारण कराने वाला छन्द ताल बनकर, सगीत में लगने वाले समय को नापने का साधन बना कर उसे नियन्त्रित करता है। इस प्रकार छन्द और ताल दोनों समय मापक हैं। दोनों का उद्देश्य रजकता उत्पन्न करना है। इनकी ईकाइयाँ ह्रस्व, दीर्घ एवं लघु गुरु में काल का और शब्दों का अन्तर मात्र होने से दोनों अलग हैं।

सगीत में लय, ताल और छन्द रूपी सयम ही यह नियन्त्रित करता है कि विलम्बित गायन, वादन या नृत्य इतना विलम्बित न हो जाये कि रस निष्पत्ति ही सम्भव न हो और न इतना द्रुत हो जाये कि गति की चका चौध में कला का सौष्टव नष्ट हो जाये। इसी नियन्त्रण के कारण सतुलित, सयमित अलाप, तान, वोल, आदि विभिन्न क्रियाओं की अभिव्यक्ति सम्भव होती है।

रवीन्द्र नाथ जी ने काव्यगत छन्द तथा सगीतिक ताल, लय की मीमांसा तुलनात्मक दृष्टि से की है। काव्य में छन्द का जो कार्य है - गान में ताल का वही कार्य है। अतएव छन्द जिस नियमसे कविता में चलता है - ताल उसी नियम से गान में चलेगा। वे ताल की अपेक्षा लय को अधिक महत्त्व देते हुए कहते हैं - "कविता में जो छन्द है सगीत में वह ही लय है - अतएव क्या काव्य में, क्या गान

मे, इस लय को मानू तो ताल के साथ विवाद होने पर भी डरने की कोई जरूरत नहीं है ।

लोकगीतों के छंदों में लयात्मकता ही अधिक है — गीत की लय में भी लोक गायक धुन बनाता है । इस धुन निर्माण में लय की प्रधानता होने पर भी शब्द न्यास के साथ सामंजस्य स्थापित करने में जो स्वराघात, के अनुसार विभाग हो जाते हैं । वही लय '३' ताल में परिणित हो जाती है ।

#### स्वराघात —

संगीत में गायक अथवा गायिकाएँ जिस वर्ण अथवा स्वर पर जोर देते हैं उसे ही स्वराघात कहते हैं । छन्द एवं ताल विश्लेषण के लिए इन स्वराघातों का विशेष महत्व है । गीतों के चलन और मात्राओं का प्रमाण इन्हीं स्वराघातों से मिलता है । ढोलक अथवा डफ वादन में इन स्वराघातों पर विशेष रूप से ध्यान दिया जाता है। यद्यपि उसे ताल और मात्राओं का शास्त्रीय ज्ञान नहीं होता फिर भी अज्ञात रूप से इन्हीं स्वराघातों के प्रमाण पर ताल बजते आये हैं ।

लोकगीतों के छन्द में गति और यति का विशेष महत्व है और यह गति और यति ही ताल के निर्माण में विशेष महत्व रखती है । गति, यति और स्वराघात के आधार पर ही किन्हीं गीतों में दो, तीन, चार मात्राओं पर किन्हीं गीतों में पाँच, छह, सात मात्राओं पर स्वराघात होता है। जिन गीतों में दो, चार और आठ पर स्वराघात प्राप्त होता है । वे साधारणतया आज के शास्त्रीय कहरवा ताल में निबद्ध होते हैं । जिन गीतों में तीन और छह मात्राओं पर स्वराघात होता है वे दादरा ताल से सम्बद्ध होते हैं । दो, तीन और चार के संयोग से पाँच मात्रा और सात मात्रा के तालों का निर्माण हुआ। इसी के आधार पर कुछ गीत झपताल (5×2) गीत दीपचंदी ताल (7×2) में मिलते हैं ।

इस प्रकार लोकगीतों में प्रमुखतः चार मात्राओं अथवा आठ मात्राओं (कहरवा), छह मात्राओं (दादरा), दस मात्राओं (झपताल), चौदह मात्राओं (दीपचंदी), तथा कभी-कभी बारह मात्राओं (खेमटा) का प्रयोग होता है ।

काव्यशास्त्र में जिस प्रकार दोहा, चौपाई, हरिगीतिका, सोरठा आदि मात्रिक छन्दों का प्रयोग अधिकांश रूप से प्राप्त होता है जिन्हें अशिक्षित जनता भी सहज ही याद कर लेती है। उसी प्रकार सगीत में कुछ ताल ऐसे हैं जो आज्ञास ही अज्ञात रूप से जन-समाज में प्रचलित हैं। इनमें दादरा, कहरवा, खेमटा का नाम अग्रगण्य है। लोकगीतों के साथ ये ताल इतने सम्बद्ध हैं कि कभी-कभी निम्नलिखित धुनों को भी दादरा और कहरवा के नाम से पुकारा जाता है। दादरा शब्द से फारसी अथवा संस्कृत के छन्द में गीत के लघु और दीर्घ के आधार पर दादरा और कहरवा शब्दों का निर्माण हुआ। दादरा {दीर्घ, लघु दीर्घ} कहरवा {लघु, लघु लघु दीर्घ} स्वराघात के आधार पर तीन मात्रा और चार मात्राओं के तालों का विकसित रूप ही दादरा और कहरवा हैं।

सगीत का छन्द ध्वनि विशेष पर भी आधारित है। "ओउम्" शब्द से "तोम", "तोम" का आविर्भाव यवन काल से हुआ। "तोम" का अपभ्रंश—तुक, तुम, तुमुन, तुडुक आदि है। यह भी गायन की आलापचारी का एक अंग है। दूसरे निरर्थक शब्द किट किट घन् अथवा धा किट आदि ताल वाद्य के गीत प्रदर्शक शब्द हैं। लोक सगीत के अन्तर्गत इन शब्दों का विशेष महत्त्व है और इनसे यह प्रतीत होता है कि सगीत के संग साज, ढोलक, डफली आदि में इनका प्रयोग होता है।

लोकगीतों में अवनद्ध वाद्य, ढोलक खजरी, आदि में केवल लय या सरल ताल दिखलाना ही पर्याप्त है यद्यपि यह कार्य भी अत्यंत प्रभावशाली तथा रोचक ढंग से संपादित होता है। लोकगीत अधिकतर 6 मात्रा {दादरा}, 8 मात्रा या चार मात्रा {कहरवा} अथवा 4 के द्विगुणित रूप 14 मात्रा में {दीपचंदी या चांचर} में ही प्राप्त होते हैं। स्पष्ट है कि 3 मात्रा की पुनरावृत्ति से 6 मात्रा, 10 मात्रा या 4 मात्रा के द्विगुणित 8 मात्रा, अथवा 7 मात्रा या 7 के द्विगुणित 14 मात्रा का सरल संयोजन है। कभी—कभी 3 मात्रा के वजन पर  $3 \times 2 \times 2 = 12$  मात्रा {खेमटा} भी प्रयुक्त होता है। शास्त्रीय दृष्टिकोण से इन्हें हम दादरा, कहरवा, दीपचंदी, या खेमटा ताल कहते हैं पर लोक वादकों

ताल से अनभिज्ञ, गीत की लयात्मकता के आधार पर इन मात्रिक तालों को बजाकर गीत की सगत करता है ।

शास्त्रीय संगीतज्ञ भी जानते हैं कि इन ताली, खाली आदि से जो वजन, अथवा लय की चाल निर्मित होती है, वह कितनी सरल सुग्राह्य और आकर्षक होती है। जन समुदाय के हृदय में जो प्रधान भाव रहते हैं उनकी अभिव्यक्ति में यह ताले पूर्णरूप से सक्षम तथा पर्याप्त हैं ।

राजस्थान संगीत नाटक अकादमी द्वारा लोक संगीत पर एक सेमिनार का आयोजन किया गया था जिसमें देश के कुछ प्रतिष्ठित विद्वान लोक संगीत की विभिन्न समस्याओं पर विचार विमर्श करने के लिये एकत्रित हुए थे। परिसवाद में लोक संगीत के ताल स्वरूपों पर जो निर्णय लिये गये उनका उल्लेख करना आवश्यक एवं महत्वपूर्ण है, वे इस प्रकार हैं :-

1 लोक संगीत की लयात्मकता को शास्त्रीय संगीत की लयात्मकता के द्वारा नापने के प्रयास होते रहे हैं - ऐसे प्रयास अनुचित ही नहीं बल्कि लोक संगीत के संरक्षण एवं स्वर्धन के लिये घातक भी हैं । वैसे लघु तालों की निश्चित मात्रा का लोक गीतों में निर्वाह अवश्य होता है ।

2 लोक संगीत की तालों में केवल ताली या भरी का ही प्रयोग होता है। शास्त्रीय तालों के समान काल या खाली का उचित स्थान पर सदैव निर्वाह करना लोकगायकों के लिये संभव नहीं होता ।

3 लोक संगीत के तालों {लयात्मकता} का निर्वाह जिन वाद्यों से होता है उनमें बजने वाले बोलों के लिए भी क्लिष्ट शास्त्रीय नियमों का पालन नहीं किया जाता । ऐसे असंख्य लय-वाद्य वादक लोक संगीत में विद्यमान हैं जिन्हें न अक्षर ज्ञान है और न जिन्हें ताल के बोल कठिन हैं। थ, ना, धी, धिन्, तिरकिट सदृश बोलों की उन्होंने कभी कल्पना भी नहीं की है किन्तु अपना वाद्य विविध लयों में वे श्रेष्ठ रीति से बजा लेते हैं । बालपन से परंपरागत वादन शैली ही उनके वादन का आधार है । ताल, काल, खाली, भरी आदि शास्त्रीय पारिभाषिक उपादान उनके लिये निरर्थक होते हैं ।

उपर्युक्त उद्धरणों से यह निष्कर्ष नहीं निकाला जाना चाहिये कि लोकगीतों में लयात्मकता के उचित निर्वाह का अभाव है। लोक कलाकार 2/2/2/2, 3/3/3/3 या 4/4/4/4 सदृश लय स्वरूपों को तुरंत पहचान लेता है और हाथ से ताली बजा कर या पदचाप द्वारा उन्हें पूर्णरूपेण अभिव्यक्त करने में सफल होता है। वादक की उगलियों का प्रयास ढोलक, खजरी, डफ आदि पर उसी गीत के लय में थिरक उठती हैं। लय के ऐसे नैसर्गिक स्वरूप को यह तुरन्त ग्रहण कर लेता है।

सम एव विषम के सम्मिलन से बने 3/2/2 अर्थात् 7 मात्रा में रचे हुए सुन्दर लोकगीतों से राजस्थान भरा पड़ा है। इसी सन्दर्भ में 7 मात्रा का राजस्थानी लोक गीत की दो पंक्ति प्रस्तुत है -

राजस्थानी लोकगीत - {विनायक}

प म सप २ ग म ३ ग स १ ग स ग स २ सा - ३ सा -  
वा तो जी ३ शी २ जी आ पा जोशी जो २ रे बा २ ता ३

इसी प्रकार भोजपुरी में सगुन लोकगीत "अहा सगुना" अहा सगुना, सगुने विवाह" भी 7 मात्रा {चाचर ताल} में निबद्ध है।

१ म - २ प म ३ ग - ४ रे सा - ५ रे सा ६ नि -  
अ हो ५ स गु नी ५ अ हो ५ स गु नी ५  
नि नि - - नि - - सा स - - रे  
स गु ५ ५ ५ ने ५ ५ ५ बि या ५ ५ ह ३

लोक गीतों में 14 मात्रा के गीतों का बाहुल्य है। यह लयात्मकता करीब-करीब सभी प्रदेशों के लोकगीतों में प्राप्त होती है। वस्तुतः यह 7 मात्रा का ही द्विगुणित रूप है किन्तु छान्दिक परिवर्तन से लय परिवर्तन हो जाता है। इन 14 मात्रिक लोकगीतों में  $3 \times 4 = 12$  मात्रा का ही द्विगुणित रूप प्रतिलक्षित होता है। लोक गीत कार 7 मात्रा के इन दोनों स्वरूपों में असमानता होते हुए भी समानता का रूप

देखते हैं अतएव शास्त्रीयता के अनुसार 7 मात्रा के रूपक ताल तथा 14 मात्रा के दीपचदी, इन दोनों तालों को वे चाचर ताल ही कहते हैं। अवधी लोकगीत में 14 मात्रा के चाचर ताल (दीपचदी) का अवलोकनकरे -

चाचर ताल -

रे	ग	म	प	म	ग	रे	स	नि	-	-	-	नि	स
रे	ॐ	ख	क	ज	र	धो	य	ग	ॐ	रौ	बि	ना	ॐ
स	रे	नि	-	-	-	-	-	-	स	-	-	-	-
उ	दु	रा	ॐ	ॐ	ॐ	ॐ	ॐ	ई	ई	ॐ	ॐ	-	-
X			2				०			3			

इस प्रकार के छन्द के "चतुष्कला" का रूप एक और लयात्मकता में प्राप्त होती है जो तीन मात्रा का ही रूप है - इसे शास्त्रीयता में "खेमटा" नाम से पुकारा जाता है इसमें 3 मात्रा के 4 विभाग अथवा यो कहियें 6 मात्रा के द्विगुणित रूप का आभास होता है। बाह्य रूप से दादरा तथा खेमटा ताल की लयात्मकता एक दिखाई पड़ती है पर "चलन" तथा वजन और ताल प्रारम्भ ग्रह "सम" के पृथक् होने से दोनों की लयात्मकता में अन्तर हो जाता है। खेमटा (12 मात्रा) का उदाहरण निम्नलिखित है देखिये -

प सत्य नारायण वरिष्ठ ने ताल मार्टड में, डॉ ए के सेन के प्रथम प्रकार का ही उद्धरण कर, उसे 12 मात्रा का इस प्रकार बना दिया है -

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
धा	गे	धि	न	गि	न	ता	ग	ति	न	कि	न
X						2			3		

उपर्युक्त ताल रचना में खेमटा ताल को  $6 \times 2 = 12$  मात्रा अर्थात् 6 मात्रा के दो विभाग लिखा है। इस 6 मात्रा के विभाग वाले खेमटा ताल हमें

गुजराती गोट "हरी मुख जाइने रे हो रहं ख्या मे मोरली बागी रे" लोकगीत मे 'झूलण मोरली बागी रे राजाना कुँवर, हालाने जोवा जाए रे, मोरली बागी रे,' महाराष्ट्री लोकगीत "आला ग श्रावण धरती मे," तथा एक मालवी लोकगीत "साजी" ने "सज्ञा" के दरबार चपा फूल रह्या मेरी माय" मे प्राप्त होती है - उदाहरण के लिये गुजराती गीत प्रस्तुत है -

ग - रे ग रे स स - - ग - रे ग रे  
ह रो मु ख जा - इ ने रे हो  
खा - स स - - स - स रे म - म - - म  
ह र ख्या सा य डू ले ता  
रे ग रे म ग रे सा - स स - -  
स ऽ खे ऽ ऽ म ऽ र खा ऽ ऽ

डाडिया रास मे गाई जान वाली उपर्युक्त रचना से तथा ब्रज की कजली से यह स्पष्ट है कि खेमटा के अन्तर्गत 6 मात्रा की प्रणाली या तीन मात्रा की प्रणाली विद्यमान है। ब्रज की त्रिमात्रिक रचना कजली को हम तिस्त्र जाति एक ताल मे रख सकते हैं। सुविधा के लिये लोक गीतो मे 12 के दो भाग ही उचित समझा गया जो गेयता की दृष्टि से सरल और सहज है। इस प्रकार लोक गीत मे प्रयुक्त खेमटा शास्त्रीय खेमटा से भिन्न है।

पूर्वी उत्तर प्रदेश {ब्रज भाषा} की एक कजरी उदाहरणार्थ प्रस्तुत है -

### कजरी

खेमटा ताल :-

स्थाई -

ग	रे	ग	स	-	-	रे	-	रे	ग	ग	ग
धे	ऽ	रि	धे	ऽ	रि	अ	ऽ	ई	सा	व	न
रे	-	स	रे	-	-	स	-	रे	स	-	-
के	ऽ	ब	द	रि	ऽ	या	ऽ	ऽ	ना	ऽ	ऽ
स	ग	ग	ग	ग	ग	ग	रे	ग	म	-	म
पा	ऽ	नी	ब	र	सै	ब	ड़ी	ऽ	जो	ऽ	रे
५			२			०			३		

ग	रे	ग	स	-	रे	ग	रे	ग	स	-	स
सू	S	जै	ना	S	ही	चा	S	रौ	ओ	S	इ
ग	रे	ग	स	-	स	रे	-	रे	ग	म	ग
जि	या	S	का	S	पै	मो	S	रा	च	म	के
रे	-	स	रे	रे	-	सा	-	रे	स	-	-
सा	S	बि	जु	रि	S	या	S	इ	ना	S	S
x			2			0		3			

उपर्युक्त खेमटा ताल शास्त्रीय खेमटा ताल से केवल 12 मात्राओं तथा 3,3 मात्रा के विभाग के रूप में मिलता है। लयात्मकता के आधार पर हर तीन मात्रा पर बल देना अथवा सम भाग दिखाई पड़ता है। यह एक अदभुत रचना है जिसमें देखा जायें तो खेमटा त्रिमात्रिक ही प्रतीत होता है। वस्तुतः खेमटा ताल का प्रचलन यदा-कदा सुगम संगीत में या लोक संगीत में ही होता है। डॉ. ए. के. सेन ने भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन में खेमटा के निम्नलिखित दो प्रकार लिखे हैं -

खेमटा पहला प्रकार -

1	2	3	4	5	6
धा	धिन	धिन	ता	तन	किन

दूसरा प्रकार आड़ा खेमटा - मात्रा 12

1	2	3	4	5	6
धा	तिरकि	धिन	धी	धा	तिन
x			2		
7	8	9	10	11	12
ता	तिरकिट	धिन	धा	धा	धिन
0			3		

पाणिताल सताश्च शम्या तालैही समयस्तथा ।

सप्रहृष्टैहि प्रनृत्यादिनम सर्वस्तत्रनिर्षध्यते ।।

"भरत-नाट्य शास्त्र" की रचना के पूर्व ही समाज में अक्षर काल का बोध था। लौकिक-संगीत समाज की देन है । उसी के आधार पर ताली दन की परिपाटी शास्त्री में, ताल में, परिणित हो गई है ।

भरतमुनि रचित नाट्यशास्त्र तथा पं० शारंगदेव के संगीत रत्नाकर में ताल की केवल दो ही जातियाँ दी गई हैं - त्रयश्च और चतुरश्च । त्रयश्च ताल वाचपुट है और चतुरश्च ताल चच्यंतपुट है । अतएव प्रमुख तालों की जाति दो ही थी - ॥१॥ तीन मात्रा की ताल तथा चार मात्रा की ताल । त्रयश्च ताल के विभाग में 2+1 अथवा 1+2 का विधान बताया गया है जिससे स्पष्ट है कि एक और दो की गणना ही सर्वमान्य थी । यह तथ्य वस्तुतः लोक तथ्य ही कहा जा सकता है आदि मानव में अथवा लोक में 1 और 2 तत्त्व प्राकृतिक रूप से विद्यमान थे। इन्हीं से 2+1 = 3 मात्रा तथा 2+2 = 4 मात्राओं का रूप सामने आया इन्हीं 3 मात्राओं से 3×2 = 6 मात्रा की दादरा ताल अथवा 4×2=8 मात्रा की कहरवा ताल का जन्म हुआ । वस्तुतः दादरा कहरवा का आधार = त्रयश्च तथा चतुरश्च ताल ही है । दा द रा में स्वयं 3 अक्षर काल है और कहरवा में 4 अक्षर काल है । आज भी कुछ संगीतज्ञ कहरवा ताल को चार मात्रा का ही मानते हैं । लोक संगीत में वादक 3 मात्रा और चार मात्रा को ही ताल का आधार मानते हैं । इन्हीं 3 मात्रा और 4 मात्रा के संयोग से ॥३+४=७॥ मात्रा की ताल का जन्म हुआ जिसे शास्त्रीय संगीत में 3+2+2 के रूप में जाना जाता है । पर लोक अवनद्ध वाद्य में केवल तीन और चार का संयोग से ही 4 मात्रा की ताल लयात्मक गीत के स्वरूप तथा स्वराघात के आधार पर बजाए जाता है । इन्हीं 7 मात्रा ॥३+४॥ के आधार पर 7×2=14 मात्रा की दीपचंदी ताल शास्त्रीय तथा उप शास्त्रीय संगीत में बजाई जाती है । पर लोक गायक तथा वादक केवल 4 मात्रा के बोल ही बजाते हैं । यहाँ यह लिखना अनिवार्य है कि लोक संगीत जिसका आधार केवल स्वराघात है , में शास्त्रीय संगीत की तालों की तरह

खाली दर्शाने या बजाने की प्रथा नहीं है। अतएव 3 मात्रा अथवा 4 मात्रा अथवा 4 मात्रा के स्वनिर्मित परंपरागत बोलों से ही ताल का स्वरूप कायम कर लें हैं। लोकगीतों में कहीं-कहीं रचना 6 मात्रा के द्विगुणित रूप में भी दिखाई पड़ती है जिसे हम शास्त्रीय संगीत में खेमटा के नाम से जानते हैं। लोकगीतों में 5 मात्रा का प्रयोग बहुत ही कम हुआ है। परन्तु कुछ लोकगीत  $5 \times 2 = 10$  मात्रा के भी मिले हैं जिन्हें हम शास्त्रीय संगीत में झपेताल कहते हैं। सारांश में कहा जा सकता है कि लोक संगीत दो, तीन, तथा 4 मात्राओं के संयोग से लोक तालों का सृजन हुआ है। शास्त्रीय संगीत के दृष्टिकोण से इन्हें ही दादरा, कहरवा, रूपक, दीपचंदी, खेमटा तथा झपेताल कहते हैं। इन तालों का संक्षिप्त विवरण निम्न प्रकार है

दादरा मात्रा 6 (विभाग-2)

बोल	-	धा	धी	ना	धा	ती	ना
		x			0		

कहरवा मात्रा 8 (विभाग-2)

बोल	-	धा	गे	न	तू	न	क	धि	न
		x							0

कुछ संगीतज्ञ कहरवा ताल को चार मात्रा का मानते हैं उनके अनुसार -

धागे	नति		नक	धिन
x			0	

रूपक ताल - मात्रा 4 (विभाग - 3)

बोल	-	ती	ती	ना	धी	ना	धी	ना
		x			2		3	

दीपचंदी मात्रा 14 (विभाग - 4)

बोल	-	धा	धीऽ	धा	धा	तींऽ	ता	तींऽ	धा	धा	धिऽ
		x		2		0		3			

## खेमटा मात्रा 12 (विभाग -4)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
पा	पि	पि	पा	पा	पि	ता	पि	पि	पा	पा	पि
बोल			2			0			3		

## क्षपताल मात्रा 10 (विभाग-4)

बोल	धी	ना	धी	धी	ना	ती	ना	धी	धी	ना
x			2			0		3		

संगीत रत्नाकर के प्रबन्ध अध्याय में मात्रा के गण भी पांच प्रकार के बताए गये हैं। एक मात्रा को लघु कहा गया है एवं दो, तीन, चार, पांच तथा 6 मात्राओं की समष्टि को पंचमात्रा गणा कहा गया है। जैसे छगण 6 मात्रा वाला पगण 5 मात्रा वाला, चगण 4 मात्रा वाला, तगण 3 मात्रा वाला, और दगण 2 मात्रा वाला। यदि देखा जावे तो इन मात्रा के गणों की साम्यता ही हमें लोक संगीत में प्राप्त होती है। 2, 3, 4, 5 और 6 मात्रा से लौकिक लयात्मकता का सृजन हुआ है।

गीत के छंद में स्वराघात स्पष्ट प्रतीत होता है। स्वराघात से ही 3 मात्रा तथा 4 मात्रा के तालों का बोध होता है। लोक गीतों में दादरा, कहरवा, तालो का बाहुल्य है ॥ ढोलक वादक, झंझरी, झांझ, डफ वादक यद्यपि इन तालों के शास्त्रीय वर्णों से अनभिज्ञ होता है पर गायक के स्वराघातों के आधार पर उसकी उंगलियाँ चलने लगती हैं - लय साम्य ही उसका आधार होता है। इसी लय साम्यता के आधार थीं त। फी न् धी न की तरफ के बोल अपनी सुविधा तथा कल्पना के अनुसार बना लेते हैं। सहजता और सरलता के कारण ही 3 मात्रा और 4 मात्रा को जोड़ कर 7 मात्रा की रचना की गई और 7 मात्रा का द्विगुणित रूप ही 14 मात्रा बन गया। लय साम्यता के आधार पर ही शास्त्रीय संगीत में रूपक या दीपचंदी का प्रयोग होता है।

वादन के क्षेत्र में लय व ताल दिखाने वाले वाद्यों का ही उपयोग ग्राम गीतों के साथ अधिक होता है। स्वतंत्र वादन का विकास लोक संगीत में

नहीं हुआ है । लोक संगीत में अकेले गाने से कहीं अधिक सामूहिक गायन कला का महत्व है और उसमें स्वर की अपेक्षा लय का ही अधिक प्रभुत्व है। गीतों की रचना में स्वर सविधान भी ऐसा है जिसमें यह प्रतीत होता है कि गायक लय की सृष्टि के पश्चात् उस लयात्मकता में अनायास गाने लगता है - उसे स्वर संयोजन को ढूँढना नहीं पड़ता कारण, लयात्मकता ही स्वरात्मकता का आधार है । अवधी लोक संगीत में अथवा उत्तर भारत के समस्त लोकगीतों में यही रचना शैली दृष्टिगोचर होती है । इनमें प्रयुक्त होने वाले अवनद्ध अथवा घन बाधों में से ढोलक, ढोलकी, डफ, खजरी, झाझ और करताल उल्लेखनीय हैं। इसमें भी ढोलक का सबसे अधिक प्रचार तथा महत्व है । कहीं-कहीं ढोलक की वादन शैली में अद्भुत विकास मिलता है । उसके पृथक् बोल होते हैं । यह बोल भी उनकी अपनी उपज है । लोकगीत की लयात्मकता के साथ उनकी उंगलियाँ तथा धाप तथा स्वरात्मक "धा" बाये और दाये ढोलक के खुले बोल से अनायास ही वातावरण गुंज उठता है । यही लयात्मकता गीतों के ताल है। विषम के संयोग से 7 मात्रा तथा उसके द्विगुणित रूप 14 मात्राओं का जन्म हुआ है। उपर्युक्त तालों में यदि नैसर्गिकता की दृष्टि से देखा जाये तो केवल दो या तीन ताल ही नैसर्गिक कहे जा सकते हैं । यह भी सत्य है कि इनके गणों से निर्मित अनेक तालों में जो सरल थे तथा जिन्हें वक्रता एवं क्लिष्टता से मुक्त रख कर सहज बोध गम्य स्वरूप दिया गया, जनसाधारण में उन तालों में ही रंजकत्व के मौलिक तत्त्व उपलब्ध हुए और इन्हीं सरल तालों को लोक संगीत में स्थायित्व भी प्राप्त हुआ। भारत ही नहीं वरन् विश्व के लोक संगीत की जाभन्न धाराओं में 6 मात्रा के दादरा तथा 8 मात्रा के कहरवा सदृश तालों की बहुलता इस तथ्य को प्रमाणित करती है । अवधी लोक गीतों में भी दादरा तथा कहरवा की बहुलता दिखाई पड़ती है केवल कुछ ही संस्कार गीत में विशेष रूप से रूपक तथा दीपचंदी का प्रयोग हुआ है ।

गीत अथवा काव्य के संगीतात्मक होने के लिये उसका छन्दोबद्ध होना आवश्यक है क्योंकि छन्दोबद्ध होने से ही उसमें लयात्मकता एवं ताल का समावेश

होता है। छंदों का संगीत शास्त्र से अन्योन्याश्रय संबंध है और लय, मात्रा, ताल का विकास छंदों में सम्पूर्ण रूप से व्याप्त है। जिस प्रकार संगीत में मात्राओं की गणना एवं विभाग, विभिन्न तालों का निर्माण और प्रत्येक तालों का विभाजन होता है, बहुत कुछ इसी प्रकार काव्यों में छंद का विधान है।

संगीत में लय की गणना मात्राओं से होती है। इसी प्रकार छंदों में मात्राओं द्वारा उसकी गति का बोध होता है। विभिन्न छंदों में लय के विधान के कारण अभिव्यक्ति की विशिष्ट क्षमता आ जाती है। यही छान्दिक विशेषता संगीत का पुट पाकर धुन अथवा गीत को और प्रभावशाली बना देता है। इंग्लैण्ड के वाट्स ड्यूटोन ने एनसाइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका में कहा है -

"Poetry is the concrete and artistic expression of the human mind in emotional and rhythmical language."

छंदों को संगीत की बद्धि में आत्मसात करने के लिए छंद की मात्राओं का ताल के बोलों, मात्राओं और स्वरघातों के साथ सामंजस्य स्थापित कर छंद की शब्द योजना का गीतात्मक स्थिरीकरण किया जा सकता है। फलतः ताल के आधार पर किसी छंद को उसकी मात्राओं से कम या अधिक मात्राओं के ताल में गाया जा सकता है।

शास्त्रीय संगीत अथवा उपशास्त्रीय संगीत अथवा लोकगीत सभी को छंद की लयात्मकता अथवा आघात के आधार पर ही ताल बद्ध किया जाता है। इस ताल बद्धता में गुरु दीर्घ - ॥ और लघु ॥ १ ॥ का विशेष महत्व है। गुरु अथवा दीर्घ वर्ग की ही अकार ॥ ५ ॥ के द्वारा भावानुकूल बढ़ाया जाता है। उदाहरण के लिये शास्त्रीय संगीत की सूरदासी मल्हार के गीत के शब्दों, स्वरों तथा मात्राओं का अवलोकन करे तो स्पष्ट हो जाएगा कि गीत के शब्दों के गुरु अक्षरों को ही लयबद्ध तथा ताल बद्ध करने के लिए आकार द्वारा बढ़ाया गया है-

प

म मृ

ब रु



सूझै नाही चारो ओर

SS SS SS S। = 15 मात्रा

जिया का पै मोरा चमकत विजुरिया ना

IS SS SS I I I I I I I S S

इस कजरी की यही विशेषता है कि प्रथम पक्ति में छंद शास्त्र के आधार गुरु और लघु के आधार पर चौबीस मात्राएँ हैं और ताल के मात्राओं के अनुसार भी चौबीस मात्राएँ यानी खेमटा ताल की दो आवृत्ति हैं। जैसा कि धुन की निम्न स्वर लिपि से स्पष्ट है -

ग	रे	ग	सा	-	-	रे	-	रे	ग	म	ग	।
घे	S	रि	घे	S	रि	आ	S	ई	सा	व	न	
रे	-	स	रे	-	-	सा	-	रे	सा	-	-	
के	S	ब	द	रि	S	या	S	S	ना	S	S	
x			2			0			3			

पक्ति की प्रारम्भिक घेरि घेरि से ही प्रतीत होता है कि धुन तीन मात्रा के विभाग वाले ताल में निबद्ध होगा। दूसरी पक्ति में उच्चारण तथा लयात्मकता के लिये "पानी", तथा "वरसै" में "नी" तथा "सै" को गुरु के स्थान पर लघु अर्थात् एक मात्रा मानने पर यह पक्ति भी बारह मात्रा की होगी। शेष गुरु अक्षरों के आगे प्राकृतिक रूप से बढ़ाने के लिये अकार (S) का प्रयोग किया गया है। यही प्रकृति हमें तीसरी पक्ति में भी दिखाई पड़ती है। "सूझै", "नाही" "चारो" के अन्त्याक्षर "झै", "ही" तथा "रो" यद्यपि गुरु हैं या उन्हें 9 मात्रा काल का ही माना गया है। अतएव गीत के अनुसार बारह मात्रा की रचना ही हो सकती थी। पाचवी पक्ति की स्वरलिपि के "जिया कापे मोरा चमक", 14 मात्रा 'कापे तथा मोरा' शब्दों के अन्त्याक्षर को एक मात्रा में रखा गया है परिणामस्वरूप धुन की यह पक्ति भी बारह मात्रा में ही निबद्ध की गयी। गायक सुविधा के लिये कभी-कभी द्वस्व को भी दीर्घ बना लेता है। अन्तिम पक्ति में मात्राओं को पूरा करने के लिये "ना" शब्द जोड़ा गया है तथा सुविधानुसार उसे तीन मात्रा

का बनाया गया है , जो सटीक एवं उचित है। अतएव इस गीत को तीन मात्रा के विभाग वाले खेमटा अथवा दादरा ताल में ठीक ही गाया गया है। इस जगह यह स्मरण रखना चाहिये कि लोक गायक शास्त्रीय तालों तथा विभागों से अनभिज्ञ होता है अतएव उसे केवल इतना ही ज्ञान होता है कि धुन का आधार तीन मात्रा है। अस्तु भाव, लय तथा स्वराघात के अनुसार इस गीत को खेमटा ताल में वद्ध करके लोकगायक ने कुशलता के साथ धुन के सौन्दर्य की वृद्धि की है।

छंद और ताल की साम्यता के लिये कहरा गीत प्रस्तुत है। गीत के मात्रिक विश्लेषण तथा "धुन" की स्वर लिपि से सिद्ध है कि "कहरा" लोकगीत के लिये कहरवा ताल ॥जलद॥ ही उपयुक्त है ।

#### कहरा लोकगीत

पिया ऊँची रे अटरिया तोरी देखन चली

IS SS SII I S SS SII चS = 25 मात्रा

ऊँची अटरिया, जरद किनरिया

SS II I S III II I S = 17 मात्रा

लागी नाम की डुरिया

SS SI S I I S = 13 मात्रा

चौद सुरज सम दियना बरत है

S I III II II S III S = 17 मात्रा

ता विय भूली रे डगरिया

S II SS S III S = 14 मात्रा

कहरा लोकगीत के छंदिक मात्रा तथा ताल स्वरूप के स्पष्टीकरण के लिये लोक गीत की धुन प्रस्तुत है जिससे स्पष्ट हो जावेगा कि यह लोकगीत चार मात्रा के जल्द कहरवा में ही गाया जा सकता है ।

कहरा गीत - ताल {कहरवा}

स्थाई -

<p>रेम मप गुरे   ऊँ चीऽ रे अ   x</p>	<p>स ग स नि   स स ग रे   टरी घो अतो सी   दे ख न च य   x</p>	<p>स रे 14 41 ग - स - लीऽ ऽ ऽ ऽ 0</p>
<p>प प प ध   पध साति निध धप   दे ख न च   लीऽ ऽ पिऽ याऽ   x</p>	<p>ग ग म प   गम गम रेग सुरे   दे ख न च   लीऽ ऽ पिऽ याऽ   x</p>	

अन्तरा -

<p>नी - नि नि   नि नि नि नि   ऊँ ची अ   ट रि या ऽ   रे म म म   गू गू रे गू स स स स् - - - - ला ऽ गी ना   ऽ म की ऽ ट रि या ऽ ऽ ऽ ऽ रे - रे रे   म म म म प प प प प प प प चा ऽ द सु   रु ज स म रिय ना ब र त है ऽ - प प प   प निध पम मग रग गस समु रे   रेम मप गू रे ऽ ता वि च   भू लीऽ रे डऽ गरि याऽ पिऽ या   ऊँ चीऽ रे ऽ</p>	<p>स स स स   स स स - न रि या ऽ - - - - ऽ ऽ ऽ ऽ प प प प प प प प र त है ऽ समु रे   रेम मप गू रे ग रि या ऽ पिऽ या   ऊँ चीऽ रे ऽ</p>	<p>स स स स - न रि या ऽ - - - - ऽ ऽ ऽ ऽ प प प प प प प प र त है ऽ समु रे   रेम मप गू रे ग रि या ऽ पिऽ या   ऊँ चीऽ रे ऽ</p>
---	--	--

लोक गायक की सूझ सराहना है कि प्रथम पंक्ति को दो भागों में बाँटा गया है। पहली पंक्ति 'पिया ऊँची रे अटरिया तोरी देखन चली' तथा दूसरी पंक्ति 'देख चली' शब्दों की तथा तदनुकूल स्वरो की तालात्मक पुनरावृत्ति करके गाया जाता है। पुनरावृत्ति में 'देखन चली पिया' में 'ली' के बाद ही केवल 9 मात्रा के अकार {ऽ} का रूप प्रथम पंक्ति की भाँति है। गीत के मात्रिक विश्लेषण {गुरू-लघु} के अनुसार प्रथम पंक्ति में पचीस मात्रा, द्वितीय पंक्ति में सत्रह मात्रा तृतीय पंक्ति में तेरह मात्रा, चतुर्थ पंक्ति में पुनः सत्रह मात्रा तथा अंतिम पंक्ति

मे चौदह मात्रा है । प्रथम पक्ति का धुन निमोण सभवतः वर्णों की संख्या के आधार पर भी गई है । सोलह वर्णों के इस गीत को कहरवा में ही निबद्ध करना उचित था दीर्घ वर्ण के अकार का प्रयोग कहीं एक मात्रा में दो स्वर अथवा दो मात्रा को एक मात्रा में किया गया है जैसे 'ऊ ऽ ची ऽ तथा ऽरि' से स्पष्ट है ।

अन्तरा की प्रथम पक्ति 'ऊची अटरिया जरद किनरिया' में 'ऊची' में "ऊँ" को तथा अंत में "या" को एक मात्रा नियमानुसार ही बढ़ाया गया है । ऊँची

केवल एक मात्रा काल का है जिससे यह कहरवा में सरलता तथा सुगमता से गाया जा सकता है । द्वितीय पक्ति में उपर्युक्त नियम ही दिखाई पड़ता है, केवल मात्राओं की पूर्ति के लिये पक्ति के अन्त में डुरिया के "या" को पाच मात्रा काल का अकार के सहारे खींचा गया है । अन्तरे की प्रथम पक्ति की तरह ही सत्रह मात्रा को सोलह मात्रा गाया गया है । ॥चाद॥ के "चा" तथा "है" को यथानुसार ही एक मात्रा तथा दो मात्रा क्रमशः अकार ॥ऽ॥ के द्वारा बढ़ाया गया है । अन्तिम पक्ति में अन्तरे की पहली और तीसरी पक्ति की प्रवृत्ति ही दिखाई पड़ती है । पक्ति की संपूर्ण धुन रचना वस्तुतः नौ मात्रा में ही निबद्ध किया गया है । 'डगरिया' के "गरि" को एक मात्रा काल में ही गाया जाता है पिछली पक्ति "के है" का एक अकार इस पक्ति के साथ जोड़ कर कुल रचना 1७ मात्रा में की गयी है । उसके बाद दो मात्रा 'पिया' के बाद 'ऊची र अ' जोड़ के स्थाई की पक्ति प्रारम्भ हो जाती है । जलद कहरवा में निबद्ध होने के कारण दस मात्रा की रचना तथा उठाव के 'पिया' से बारह मात्रा पूर्ण हो जाता है । वस्तुतः यह धुन रचना की अपूर्व कुशलता है । अशास्त्रीय होने पर भी शैलीगत विशेषता से लोक गायक की मर्मज्ञता का ही अनुभव होता है । गीत की रचना कहरवा ताल के लिये ही उपयुक्त थी ।

अवधी लोकगीतों में "सावन" लोकगीत का विशेष महत्त्व है जो "कहरवा" ताल में ही गाया जाता है । उदाहरण स्वरूप "सावन" लोकगीत के प्रथम पक्ति का गायिका स्वरूप तथा धुन की स्वर लिपि प्रस्तुत है जिससे यह कहना सुगम होगा कि मात्रा, धुन तथा ताल तीनों में कितनी साम्यता है ।

### गीत की पहली पक्ति -

पिया नाही आये भवनवा हरे सावनवा मे चौबीस मात्राए है जो कहरवा ठाट अथवा जलद के गुणनफल  $8 \times 3 = 24$  मे ही आता है । गीत के पढ़ने से ही चार मात्रा पर स्वराघात से भी स्पष्ट हो जाता है कि यह गीत अथवा धुन कहरवा ताल के निमित्त ही रची गई थी । धुन की स्वरलिपि, ताल विश्लेषण के लिये नीचे दी जा रही है .-

ग ग ग ग र - स रेसु नि नि ध - ध स ग -  
 पि या ना ही आ ० ५ ये भ ५ व न वा ० रे सा ५  
 रेसु रे स - - - - -  
 व न न वा ५ ५ ५ ५

दीर्घाक्षर पर एक मात्रा का प्रस्तार तथा अन्त मे अकार ५ पाच मात्रा के गाने से ताल तथा मात्रा मे साम्यता स्पष्ट दिखाई पड़ता है। स्वर, ताल तथा मात्रा का अनुपम ऐक्य ही इस धुन की विशेषता है, अतः "सावन" गीत की कहरवा मे रचना उचित ही है । गीत के अन्तरा की पक्तिया

गौना लै आये, पिया घर बइठाये -

अपुना छवावै मधुवन वा हरे सावनवा ।

अन्तरे की दोनो पक्तियों को सोलह मात्राओं मे गाया गया है । प्रथम पक्ति मे बै ५ ठा ५ से ५ इस प्रकार गाया जाता है । दूसरी पक्ति मे मधुवन वा ५ हरे सा ५ वन व ५ इस प्रकार ३ मात्रा अकार ५ द्वारा बढ़ा कर गाया जाता है । भाव, शब्द तथा धुन के अनुसार ही स्वर और मात्रा को बढ़ाने की परिपाटी गीत के धुन और ताल के मेल का उदाहरण है ।

अवधी लोकगीतो मे चौताल और डेढताल का ताल तथा लयकारी के कारण विशेष स्थान है । चौताल को फागुन गीत भी कहा जा सकता है । चौताल ५चारताल५ नाम के अनुसार इसे अलग-अलग चार तालो मे गाया जाता है । पहले चाचर में, फिर कहरवा की तीन लय बरती जाती है । चौताल लोकगीत के साथ

ढोल अथवा ढोलक वादक नैसर्गिक रूप से ताल तथा लय इस खूबसूरती से बदलते हैं कि देखते ही बनता है ।

चाचर के चौदह मात्रा अथवा सात मात्रा के विभाग के पश्चात् उसी लय में चार मात्रा या आठ मात्रा गाना कितना कठिन है यह तो शास्त्रीय संगीतज्ञ भी मानेंगे । किन्तु इस कठिन लयकारी सात मात्रा में चार मात्रा तथा चार मात्रा में सात मात्रा की लयकारी लोक गायक आसानी से प्राकृतिक रूप से गा कर दिखा जाते हैं । उदाहरण के लिये चौताल का गीत तथा स्वर लिपि प्रस्तुत है ।

#### स्थाई

दृग रेख कजर धोइ डारौ बिना मदुराई । (चाचर ताल)

#### अन्तरा

श्याम सुन्दर कुबरी के रस बस (कहरवा ताल)

हमरी सूरत विसराई

गुन गुन विरह अग्नि उपजत

मनुआ मोरा वौराई - विना मदुराई (चाचर ताल)

स्थाई की पक्ति में गुरु और उसकी पक्ति में गणानुसार चौबीस मात्राएँ हैं जिसके लोक गायक ने कलात्मक रूप से अकार (S) के सहारे स्वर प्रस्तार करके ब्यालीस मात्राओं में गाया है । कुशल संगीतज्ञों को भी इस प्रकार रचना करने में क्लिष्टता का अनुभव होगा पर लोक गायक के लिये सह अत्यंत सुगम है। प्रस्तुत है गीत की स्वर लिपि ।

#### चाचर - (दीपचंदी)

स	-	स	-
दृ	S	ग	S
3			

रे	ग	-	म	-	प	-	म	ग	-	रे	-	स	-
रे	५	५	ख	५	क	५	ज	रे	५	धा	५	य	५
x			2				0			3			
प्र	ग	रे	सै	-	रे	नि	रे	-	-	सा	-	स	-
डा	५	५	५	५	५	५	ना	५	५	म	५	दु	५
नि	-	-	-	-	-	-	सा	-	-	स	-	स	-
रा	५	५	५	५	५	५	ह	५	५	दृ	५	ग	५
x			2				0			3			

स्थान के पश्चात् अन्तरा कहरवा प्रथम ताल में प्रारम्भ हो जाता है ढोलक वादक इतने सिद्धहस्त होते हैं कि, चाचर की लय के पश्चात् तुरन्त जलद कहरवा पकड़ लेते हैं। प्रस्तुत है कहरवा में धुन की स्वर लिपि-

#### कहरवा ताल-

म	-	म	म	म	म	-	म	र	ग	ग	रे	नि	स	रे	रे
ह	५	म	सु	द	र	कु	ब	न	री	५	कै	५	रे	स	त
x				x				x				0			
रे	ग	ग	म	ग	रे	स	रे	नि	-	-	-	सा	-	-	-
ह	म	री	सु	र	त	बि	स	रा	५	५	५	५	यी	५	५
x				0				x				0			

उपरोक्त कड़िया दो बार गायी जायेगी।

-	रे	रे	ग	म	म	प	प	प	प	प	म	म	ग	रे	रे
५	गु	गु	न	वि	र	ह	अ	मि	न	ड	र	उ	प	ज	त
x				0				x				0			

#### अन्तिम कहरवा -

-	रे	रे	ग	म	म	प	प	प	प	प	म	म	ग	रे	रे
५	गु	गु	न	कि	र	ह	अ	मि	न	ड	र	उ	प	ज	त
x				0				x				0			

दूसरी तथा तीसरी पक्ति को कहरवा में ही लय भिन्नता के साथ गाया जाता है। प्रथम अन्तरा की पक्ति में सत्रह मात्राएँ हैं जिसे सोलह मात्रा में गाया जाता है अर्थात् कहरवा (जलद) की चार आवृत्ति में। दूसरी पक्ति में तेरह मात्रा है जिसे सोलह मात्रा में गाया गया है। तीसरी तथा चौथी पक्तियाँ एक ही सोलह मात्राओं की हैं, अतः ये सम मात्रिक ताल में निबद्ध हैं। चौताल के अनुसार ही यह लोक गीत ताल बद्ध है। यहाँ पर भी अकार (S) दीर्घ स्वर के पश्चात् ताल की मात्राओं की पूर्ति के लिये किया जाता है।

कहरवा के पश्चात् द्वितीय अन्तरा पुनः चाचर लय में गाया जाता है। स्वर लिपि तथा धुन स्थाई की ही भाँति गाई जाने की प्रथा है।

चौताल की भाँति ही डेढताल भी गाया जाता है। इसका छंद चौताल से बड़ा है तथा इसमें मात्राएँ भी अधिक हैं। अवधी भाषा का यह एक लोक प्रिय गीत है। विद्वानों का अनुमान है कि इस लोकगीत की लय चाचर ताल से प्रारम्भ होती है। बीच में कहरवा ताल में गीत की पक्तियाँ गाई जाती हैं तथा अंत पुनः चाचर ताल में परिवर्तित हो जाता है। इसी से इसका नाम डेढताल पड़ा होगा। उदाहरण के लिये "डेढताल" का मात्रिक विश्लेषण, लयात्मकता तथा ताल स्वरूप का तुलनात्मक विवेचन निम्नलिखित है।

#### डेढताल लोकगीत -

फगुआ के खेलन हारे, अरे मोरे गढिगे नयनवा मझारे जुगल नृप वारै

= 42 मात्रा

|| S SS || SS || S | | || || S | SS || SS

दीपचंदी ताल के अनुसार भी  $14 \times 3 = 42$  मात्रा होता है। आश्चर्य की बात है कि इस लोकगीत में मात्रा तथा लय और ताल का समन्वय है। प्रमाण में प्रस्तुत है लोकगीत के धुन की ताल बद्ध स्वर लिपि -

#### चौचर ताल

स रे

फ गु

नि - स	रे गरै - ग रे	स - स	- स ग
आ ऽ के	ऽ चे ऽ ऽल	न हा ऽ रे	ऽ ऽ अ रे
- ग रे	ग म म म	ग रे स	रे नि - स
ऽ मो रे	ग ढि गे न	या न खा	डा के ऽ रे
x	2	0	3
म ग रे	स रे नि -	- - -	स -
जु ग ल	नृ प वा ऽ	ऽ ऽ ऽ	रे ऽ
x	2	0	3

इसके बाद मध्य - मे चाचर ताल के पश्चात् गीत की मात्राए तथा रचना के ताल में साम्यता का अवलोकन करे -

पील दुकूल अक पै राजत रिखत कोटि काम छबि लाजत

SI ISI SI S SII IIII SI SI I I S I I = 32 मात्रा

तिलक रे ख अरू नारे

III S I SS = 12 मात्रा

मात्रा तथा स्वराघात के अनुसार इसे कहरवा ताल में ही गाया जाना उचित है।

गीत की तीसरी पंक्ति में 12 मात्राए ही है अतः अकार (S) के द्वारा 16 मात्रा बनाना सार्थक एवं समुचित है। गीत की इन पंक्तियों की धुन में ताल स्वरूप निम्नलिखित है—

स म म म	म - म म	ग ग ग -	रे स रे रे
पी ऽ त दु	कू ऽ ल अ	ऽ ग पै ऽ	र ऽ ज त
x	x	x	x
स म म म	म - म म	ग ग ग -	रे स रे रे
नि र ख त	को ऽ टि का	ऽ म छ वि	ला ऽ ज त
x	x	x	x
म म म म	ग ग रे स	नि - - -	सा - - -
x	x	x	x

ति ल क रे | ऽ ख अ रू | ना ऽ ऽ ऽ | रे ऽ ऽ ऽ |  
 नि स रे ग |  
 क म ल न |  
 x

अन्त में पुनः 42 मात्रा की पक्ति को चाचर लय में गाया जाता है।

लोकगायक की कलात्मक, एव लय तथा ताल में सुनियोजित धुन वस्तुतः सराहनीय है। यह भी लयकारी का उदाहरण है। चाचर ताल— 14 मात्रा के पश्चात् कहरवा जलद 16 मात्रा पुनः चाचर 14 मात्रा में गाकर 4 मात्रा में 16 मात्रा तथा 16 मात्रा की लयकारी प्राकृतिक रूप से धुन में समाहित है। ढोलक अथवा डफ वादक धुन के स्वराघात के आधार पर 4 मात्रा या 4 मात्रा की ही स्वररचना बजाएंगे।

इस लयकारी के सबंध में एक ऐसा भी लोकगीत प्राप्त है जिसमें दादरा से कहरवा ताल में परिवर्तन होता है तथा पुनः दादरा ताल स्थापित हो जाता है। इस लोक गीत में ताल के निबद्ध और अनिबद्ध दोनों स्वरूप भी दिखाई पड़ते हैं दादरा ताल में निबद्ध धुन की स्वरलिपि —

सा - नि

वा ऽ लू

र - र	सा - सनि	ध - ध	प - प
रे ऽ ति	या ऽ इ ऽ ऽ	ग ऽ रि	या ऽ च
ध - ध	स - नि	सा - -	ग - ग
सा बि	कै	से	हा
	0	x .	0

अतरे की पहली पक्ति बिना ताल के गाई जाती है जैसे —

ग - ग ग ग ग म रे - रे - रे रे रे रे ग स  
 वा ऽ ही प न घ ट वा ऽ पै ऽ स खी के स हे ल री

इसके बाद दूसरी पक्ति कहरवा ताल में बाँधी गई है जैसे -

रेरे रे स नि ध - प प ध ध स नि स -  
सरि या वा ट छो ऽ ट म र ब कै ऽ से ऽ

इसके पश्चात् पुन. सम से कहरवा की लय मे दादरा शुरू हो जाता है ।

उपर्युक्त दादरा ताल में बद्ध पक्ति 'घालू रेतिया डगरिया चलब कैसे' में 20 मात्राएँ हैं जिसे लोक गायक ने अपने धुन के अनुसार 24 मात्राओं में निबद्ध किया है जो सटीक एवं उचित ही है। कहरवा की पक्ति "रसरिया बाट छोट भरब कैसे मे 18 मात्राएँ हैं जिसे लोक गायक ने 16 मात्राओं में अर्थात् जलद कहरवा ॥4 मात्रा॥ में गाया है। मात्रानुकूल ही दादरा तथा कहरवा ताल में गीत को निबद्ध किया गया है। इस गीत में 6 मात्रा के बाद 4 मात्रा तथा पुनः 4 मात्रा के बाद 6 मात्रा में गाकर 6 मात्रा में 4 मात्रा, तथा 4 मात्रा में 6 मात्रा का संयोजन कितने सुन्दर ढंग से किया है, यह देखते ही बनता है।

उपरोक्त से सिद्ध होता है कि लोक संगीत में मात्रिक छंदों का बाहुल्य है। इन मात्रिक छंदों की विशेषता यह है कि वे भाव, रस के अनुकूल विभिन्न तालों में निबद्ध हैं। तालों के प्राण-ग्रह, जाति, काल, मार्ग, गति, यति प्रस्तार ही इन लोक गीतों में ताल का निर्णय करते हैं। यद्यपि, गीतों में निश्चित छंद नहीं होने पर, फिर भी उनमें गति तथा यति विद्यमान है जिससे गायक को सुविधा मिलती है। वह स्वर लहरी तथा लयात्मकता के आधार पर इन गीतों के शब्दों को कभी हृस्व कर लेता है तथा कभी दीर्घ रूप में। इन लोकगीतों में तुकान्त का विधान है और केवल तुकान्त में ही नहीं वरन् गीतों के प्रत्येक प्रधान शब्द में ऊपर और नीचे की पंक्तियों में एकरूपता है। इस विधान से लयात्मकता एवं ताल के विधान में भी सरलता प्राप्त होती है। आश्चर्य की बात है कि लोकगीत में तालों का विधान और शास्त्रीय संगीत के तालों के विधान में अपूर्व एकरूपता दिखाई पड़ती है।

लोक गीतो मे छन्दात्मकता का मूल्याकन लोकगायक की गेय परिपाटी तथा मन की तरफ पर आश्रित है। गायक की गेय परिपाटी की विशेषता के कारण ही गीतो की कोई पंक्ति छोटी तथा कोई पंक्ति बड़ी होती है । उसे न तो छंद का ज्ञान होता है और न पिंगल शास्त्र का। गायक शब्दों, अक्षरों तथा मात्राओं को अपने धुन के अनुकूल रखता है। भाव, स्वर, लय, छंद, शब्द आदि सभी एक सूत्र में पिरोहे हुए दिखाई पड़ते हैं । गीतो में लय है, गति है और ताल का प्राण यति है। ताल कुछ गीतो में उपान्य स्वर पर विशेष काल तक विश्राम करने की रीति है। जैसे बिरहा में या घोबियों के गीत में ॥ पुनरुक्ति या जोड़ के शब्दों अथवा टेक का प्रयोग गीत के छंद की मात्राओं को पूर्ण करने के लिये ही की जाती है । वस्तुतः इस प्रस्तार शैली से "ताल" पूर्ण होती है तथा गायक की शैली में विलक्षणता आ जाती है ।

लोक संगीत में लयात्मकता के निर्वाह के लिये वादक जिन बोलों का प्रयोग करता है उसमें शास्त्रीय नियमों का पालन नहीं होता है। अधिकांश निरक्षर होते हैं। उन्हें शास्त्रीय तालों के ठेका, ताल, काल, खाली, भरी आदि का ज्ञान नहीं होता है फिर भी स्वरघात के आधार पर लय में लीन होकर वे अपने वाद्य को विभिन्न लयों में श्रेष्ठ रीति से बजाते हैं । उनके ताल के बोल दो मात्रा, तीन मात्रा, चार मात्रा अथवा सात मात्रा उनके स्वयं के निर्मित होते हैं । वादक लय में भीग कर अपनी कला का प्रदर्शन करता है ।

संगीत में रस का विधान चंचल प्रकृति के राग (धुन) द्रुत कहरवा में, शृंगार रस (सयोग) के गीतो में कहरवा और दादरा का ही प्रयोग होता है । विरह, बिराई तथा अन्य हृदय-स्पर्शी लोक गीतो में दीपचंदी , खेमटा तथा झपताल का प्रयोग होता है । भजन देवी-गीत भ्रमगीत, पूर्वी आदि कहरवा ताल में ही निबद्ध हैं । उदात्त इन तालों को लोक वादक अपने ही ढंग से बजाता है। शास्त्रीय ठेके पीछे दिया जा चुके हैं।<sup>1</sup>

---

1. इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ 80-81 पर तालों के ठेके उपलब्ध हैं ।

अन्त में यह कहा जा सकता है कि 3 मात्रा, 4 मात्रा के तालों का विकसित रूप दादरा, कहरवा, खेमटा तथा दीपचदी (चाचर) आदि है ।

संगीत में प्रयुक्त तालों में नैसर्गिक प्रभाव है । ताल तलैया ताता थैई, के अनुसार वस्तुतः ताल, तलैया ही है जिसमें डूब कर, अथवा मज्जन कर अनेक तत्व, रस, वादन शैली की खोज की जा सकती है । सामूहिक गायन तथा वादन के साथ तबला, ढोलक में ताल सम्पूर्ण वातावरण में गूँज जाती है । ताल के बीच में थाप देने के परिपाटी लोक शैली की ही विशेषता है। नौटकी के नगाड़ा वादन से सम्पूर्ण ग्रामीण नर-नारों झूम उठता है। संगीत में नगाड़ा की मुक्त वादन शैली तालों के प्रस्तार का ही निरूपण करते हैं । लय, गति अथवा ताल संगीत की आत्मा है । गीतों की थिरकन है। लोकधुन तथा ताल में अन्योन्य सबध है । निश्चय ही संगीत के कलेवर को सजीव ताल और छन्द ही करते हैं ।

संगीत के क्षेत्र में कलाकर स्वयं "रसात्मक" प्रभाव का "सृजक" है , परम्परा का "सृष्टा" , अनुयायी तथा सुरक्षा का "पोषक" भी। लोक-संगीत से सम्बन्धित होने पर संगीत का "रस-पक्ष" और उभर कर सामने आता है । लोकगीतों में भावों से ही रस की उत्पत्ति होती है । लोकगीतों का प्राण है "भाव" । हृदय की अनुभूतियों की मार्मिक अभिव्यक्ति इन गीतों में होती है ।

पचम अध्याय

रस :

रस शब्द का अर्थ "पदार्थों का सारभूत द्रव्य" सर्वप्रथम वेद में उल्लिखित हुआ । उपनिषद् में "रस" शब्द का प्रयोग द्रव्य के अर्थ में मिलता है । अथर्ववेद में रस ग्रहण की परिकल्पना "रसनापर्वणादपि" का उल्लेख करते हुए किया गया है । वेद में रस भौतिक अर्थ की सीमा पार कर आध्यात्मिक अर्थ की सीमा में प्रवेश करता है । वाणी के चमत्कार से वैदिक ऋषि पूर्णतः परिचित थे । इसकी विभूतियों का उन्होंने अनेक स्थलों पर भाव विभोर होकर उद्गीथ किया है । ऋषि वाणी का पान करते थे । वाणी उन्हें मधुरपेय अथवा रस के रूप में मान्य थी । महाभारत में भी यह जल, सुरा पेय, गन्ध आदि का ही पर्याय है ।

वाल्मीकि रामायण के प्रचलित संस्करणों के चतुर्थ सर्ग में नौ रसों का अत्यन्त स्पष्ट उल्लेख है । महाभारत काल के पश्चात् भरत नाट्यशास्त्र के रचना काल तक सूत्र काल आता है । इसी युग में वात्स्यायन का "कामसूत्र"<sup>1</sup> लिखा गया । कामसूत्र में "रस" शब्द को शास्त्रीय अर्थ में लिया गया । नाट्यशास्त्र में रस भावादि<sup>2</sup> का विस्तार से वर्णन है । मुनि रस और भाव के विषय में पाँच प्रश्न करते हैं । उसके उत्तर में रसभावादि के स्वरूप, परस्पर सम्बन्ध तथा भेदों का विस्तार से विवेचना करते हैं । रसों का वर्णन "छठे अध्याय" में करते हैं । सचारी और सात्त्विक भावों का निरूपण "सातवें अध्याय" में किया गया है । इसके पश्चात् के अन्य अध्यायों में रस की शेष सामग्री नायिका के अगज, सहज और उद्यत्तज, अलंकार, कामदशा तथा अवस्था अनुसार नायिका के वासक सज्जा आदि आठ भेद प्रकृति के अनुसार उत्तम, मध्यम और अधम नायक

1 कामसूत्र-जयमंगल टीका-१ 1 65/2 2 32/6 2 55

2. नाट्यशास्त्र- भरत कृत-6/17

— नायिका भेद तथा उसी प्रसंग की चर्चा है । इसके अतिरिक्त "संगीत", अभिनय, आभूषण आदि का प्रयोग वाद्य यंत्रों के प्रयोग आदि के सदर्भ में भी रस का उल्लेख किया गया है । इन प्रसंगों में विभिन्न रसों के अनुसार स्वर विधान, वाद्य यंत्र, वेषभूषा आदि के प्रयोगों की व्यवस्था है । भावों की अभिव्यक्ति करने की चेष्टा प्राणीमात्र का स्वभाव है । भावाभिव्यक्ति के साधनों में नाद के उस रूप का भी विशिष्ट स्थान है जो व्याकरण की दृष्टि से निरर्थक होता है । विविध भावों से संयुक्त होकर स्थायी भाव "रस" बनते हैं ।

"तत्र विभावानुभाव व्यभिचारी संयोगाद्रसनिष्पत्तिः" <sup>1</sup>

इस सूत्र में "रस" की निष्पत्ति का आख्यान है, स्वरूप का नहीं । परन्तु इसके स्वरूप का विवेचन भी इसी में निहित है । जिस प्रकार नानाप्रकार के व्यंजनों, औषधियों तथा द्रव्यों के संयोग से भोज्यरस की निष्पत्ति होती है उसी प्रकार विविध भावों से संयुक्त होकर स्थायी भाव भी "रस" रूप को प्राप्त होते हैं । रस का अर्थ है आनन्द और आनन्द विषयगत न होकर आत्मगत ही होता है । जब श्रोता या दर्शक के समक्ष साहित्य, लय, ताल और स्वर, राग आदि की सहायता से जो संगीत प्रस्तुत किया जाता है तो श्रोता या प्रेक्षक के चित्त में स्थित रति आदि स्थायीभाव जागृत होकर उस चरमसीमा तक उद्दीप्त हो जाते हैं जहाँ प्रेक्षक या श्रोता निर्विघ्न होकर अर्थात् व्यक्ति, देशकाल आदि का अन्तरभूलकर "प्रस्तुत" के साथ तन्मय होकर आत्मविश्रान्तिमयी आनन्द चेतना में विभोर हो जाता है । यही आनन्द चेतना "रस" है । अभिनव गुप्त के अनुसार नाट्य में स्थित भावों से प्रभावित श्रोता में उत्पन्न 'आनन्द चेतना' ही रस है ।

---

रस का आधार भाव है तथा यह आस्वाद का विषय है । चौदहवीं शताब्दी के आचार्य विश्वनाथ<sup>1</sup> ने रस के विषय में अपने विचार करते हुए लिखा है कि रस का आविर्भाव सतो गुण के उद्रेक की स्थिति में होता है <sup>2</sup> रस अखण्ड है और पूर्ण है । यदि पूर्ण से कम है तो वह रस की स्थिति नहीं है । रस लोकोत्तर चमत्कार का प्राण है । रस न प्रत्यक्ष अनुभव है न परोक्ष, न कार्य है न ज्ञाप्त है और रस ऐसा ज्ञान है जिसमें ज्ञाता की चेतना विलीन हो जाती है । रस ब्रह्मानन्द सहोदर है तथा विषयानन्द से भिन्न है । उसका अनुभव चिन्मय है वह इन्द्रियो का विषय न होकर चैतन्य आत्मा का विषय है ।

"रस" सगीत का आस्वाद है । यह आस्वाद आनन्दमय है अर्थात् रस एक प्रकार की आनन्द चेतना है । इस आनन्द चेतना में आनन्द भोग आदि का प्रायः अभाव तथा चैतन्य आत्मानन्द का सद्भाव रहता है । लौकिक भाव सगीत में रस, लय, ताल, निबद्ध होकर अपना स्थूल इन्द्रिय रूप त्याग कर स्थूल रूप धारण कर लेते हैं और ये भाव देशकाल की सीमा से मुक्त साधारणीकृत हो जाते हैं । साधारणीकृत होने के कारण वे अपने ससर्ग से श्रोता या प्रेक्षक को भी 'स्व', 'पर' आदि की भावना अथवा व्यक्तिगत राग-द्वेष से मुक्त कर देते हैं । अतएव सगीत अर्थात् सगीत में लय, ताल निबद्ध भावों के माध्यम से श्रोता को जो आत्मविश्रान्ति या आत्मपरामर्श या सविश्रान्ति उपलब्ध होती है उसमें इन्द्रिय सुख का प्रायः अभाव रहता है । भाव की भूमिका के बिना रस की स्थिति सम्भव नहीं है । नाट्यशास्त्र का यह वाक्य सर्वदा प्रमाण रहा है ।

"न भावहीनोऽस्ति रसो न भावो रस वर्जितः <sup>3</sup>

रसानुभूति भावानुभूति से भिन्न है । इसी स्थिति में दोनों एक

---1. साहित्य दर्पण-3, 2, 3

2 भट्ट नायक का भी यही पत है इसको अभिनव गुप्त ने यथावत स्वीकार किया है ।

3. नाट्यशास्त्र-षष्ठ अध्याय-37 श्लोक

नहीं हो सकते । रस के आश्रयभूत स्थायीभाव आस्वाद की दृष्टि से सामान्यतः दो प्रकार के माने जाते हैं—रति, उत्साह, विस्मय, हास्य का आस्वाद सुखद है शोक, क्रोध, भय तथा जुगुप्सा का आस्वाद लोक जीवन में दुःखद है ।

वैज्ञानिक विश्लेषण के अनुसार भाव सहृदय के मानसपटल पर अचेतन रूप में छुपे रहते हैं । भावोत्पत्ति मानवमात्र के व्यवहारिक या लौकिक जीवन से होती है । मनुष्य जब किसी से प्रेम, दया, घृणा करता है तो इन अनुभावों का प्रभाव उसके अवचेतन मन पर पड़ता है इन्हीं भावों की अनुभूति जब उसको गति, नाद और काव्य आदि में होती है तो वह छुपे हुए भाव, विभावादि से युक्त होकर रस में बदल जाते हैं और मनुष्य की प्रक्रिया उसी रस के अनुसार होती है । भावों का स्मरण व्यक्ति की सीमा में परिवर्द्ध होने के कारण परिस्थिति के अनुसार सुखमय और दुःखमय दोनों प्रकार का होता है । स्मृति की दशा में चित्त बीतविघ्न नहीं होता । इसलिये मिलन की स्मृति सुखद और वियोग की दुःखद होती है । परोक्ष अनुभव होने के कारण दोनों में तीव्रता की कमी तो अवश्य आती है किन्तु अनुभूत्यात्मक रूप नहीं बदलता । "रस" में सयोग और वियोग के आस्वाद में मधुर और कटु इस प्रकार का भेद नहीं होता । संगीत में लयताल, निबद्ध प्रेम प्रसंग के भावों से पूर्वानुभूति, प्रेम सस्कारों की उद्बुद्धि भी, तब तक रस का रूप धारण नहीं करती जब तक व्यक्ति की सीमाये विद्यमान रहती है । जब संगीत के प्रभाव से यह सीमाएँ टूट जाती हैं तभी प्रेम का यह सस्कार रस में परिणत होता है । अतः भाव का स्मरण रस नहीं है । परोक्ष अनुभव होने के कारण स्मृति में इन्द्रिय तत्त्व कम हो जाता है और कल्पना तत्त्व का भी समावेश हो जाता है । इसलिए वह प्रत्यक्ष भावानुभूति की अपेक्षा रसानुभूति के निकट प्रतीत होती है । रस साधारणीकृत भावों का आस्वाद है । साधारणीकृत का भाव निर्विषय होने के कारण राग-द्वेष के दश से मुक्त हो जाता है । इसलिए वह आनन्दमय होता है । यह एक प्रकार से

भाव के माध्यम से आत्मा अर्थात् शुद्ध-बुद्ध चेतना का आनन्द है जो सर्वथा आनन्दमय ही होता है । आनन्द के दो रूप हैं— उदात्त आत्मविश्रान्ति, आह्लाद इन दोनों रूपों में प्रीति तत्त्व या सुखात्मक रूप सामान्य है । रस दुखात्मक भी है अप्रीतिकर स्थायी भावों पर आश्रित करुण, भयानक, वीभत्स आदि का स्वरूप दुखात्मक भी होता है । रस उभयात्मक है अर्थात् सुख दुःखमयी मिश्र अनुभूति है तभी स्थायी भावों में सुख दुःख का विभिन्न अनुपातों में मिश्रण रहता है जो उन पर आश्रित रसों में भी प्रतिफलित होता है ।

सामान्य हृदय न तो दार्शनिक होता है और न सत या सूफी उसकी सहृदयता तो सामान्य मानव में ही निहित है । इसलिए यह कल्पना करना कि दुःख के प्रति अनुरक्त होकर या दुःखजन्य लाभ के लिए सहृदय करुण और भयानक प्रसंगों से कटु रस ग्रहण करता है, लोकानुभव के विरुद्ध है । करुणादि रसों का अनुभव तो श्रोता या द्रष्टा के लिए दुःखमय ही होता है । फिरभी वह कलाकार के कौशल के चमत्कार के प्रति आकृष्ट होकर, संगीत का श्रवण करता है । जिसके कारण श्रोता और दर्शक को करुणादि रसों के आस्वाद में भी आह्लाद की भ्रान्ति होती है । इस स्पष्टीकरण को स्वीकार कर लेने पर संगीत कला के चमत्कार और रस आस्वाद का स्पष्ट विच्छेद हो जाता है । दोनों की सर्वथा पृथक् स्थिति मानने को बाध्य होना पड़ता है ।

**रस के कारक :**

सम्पूर्ण सृष्टि आनन्द से ही उद्भूत है, ब्रह्म के आनन्द की अभिव्यक्ति ही रस है । उपनिषद् में कहा है —

आनन्दाद्धि खल्विमानि भूतानि जायन्ते ।

आनन्देन जातानि जीवन्ति आनन्द प्रयन्ति, अभिसविशन्ति ।।

जहाँ आनन्द का अतिरेक होता है वहाँ किसी न किसी सृष्टि में अभिव्यक्ति हो जाता है । रस का सम्बन्ध आनन्द से जुड़ा है । रस

की निष्पत्ति भाव से होती है । यह सर्वमान्य तथ्य है । अंग्रेजी में भाव के लिए प्रय. इमोशन शब्द का प्रयोग होता है । आधुनिक हिन्दी विद्वानों ने इसके अनुरूप "अनुभूति" शब्द गढ़ा है । यद्यपि यह भाव का पर्याय नहीं है । इमोशन शब्द के पहले "ई" लगा है । मोशन, मूव से बना है । जिसका शाब्दिक अर्थ है जो संचालित करता है वह आन्तरिक भाव जो बाहर अभिव्यक्त हो जाय । यदि कोई भाव भीतर ही भीतर रह जाय तो उसे भाव की अपेक्षा भावना (फीलिंग) कहना अधिक उपयुक्त होगा । क्रोध आने पर आँखें लाल हो जाना, मुट्ठी बँध जाना, दूसरे को मारने, नकोटने लगना आदि यह सब भाव (इमोशन) के साथ जुड़े हैं । शोक में आह भरना, रोना केवल भीतर ही भीतर शोक करना, ऐसा नहीं होना । अतः भाव, भावनाओं की अभिव्यक्ति के लिए संचालित होता है । रस जन्म लेता है जब बाहरी अभिव्यक्ति को रोक कर मन के भीतर किसी भाव को चबाया, घुलाया जाता है । मनरूपी जिह्वा से चलाते हैं इससे जो टपकता है वह 'रस' है । भावों को लेकर मन पागुर करता है इसके दौरान जो टपकता है वही 'रस' है । जीवन में जो कारण है वही कला में विभाव है परन्तु कला में आकर भावों की बात बदल जाती है । कहा गया है "भावते इति भाव" अर्थात् जो हो रहा हो, गुजर रहा हो वह 'भाव' है । "भावयति इति भाव" के अर्थ में जो कलाकार द्वारा श्रोताओं पर गुजरवाया जा रहा हो वह 'भाव' है ।

भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में उल्लिखित किया है कि विविध भावों के संयोग से अर्थात् विभाव, व्यभिचारीभाव आदि से संयुक्त, स्थायी भाव ही रस में परिणित हो जाते हैं । "भाव" का सर्वप्रथम विवेचन नाट्यशास्त्र के सप्तम् अध्याय में भरत मुनि ने किया है । उन्होंने भाव और विभाव के विषय में इस प्रकार उल्लिखित किया है :-

"विभावानुभाव व्यभिचारी संयोगात् रस निष्पत्ति "

इनके अनुसार भाव, विभाव और अनुभाव के संयोग से रस निष्पत्ति सम्भव है। संगीत में भरत का स्थायी भाव संगीत का वादी स्वर, विभाव—सवादी, तथा अनुभाव—अनुवादी स्वर है। अनुभाव है भावो का अनुगमन करने वाली, वास्तव अभिव्यक्ति वह अनुवादी स्वर का पर्याय कदाचित् नहीं हो सकती। नाटक में जो तत्त्व आवश्यक हैं, अनिवार्य नहीं कि संगीत कला में भी उसी रूप में उन तत्वों का प्रयोग उचित हो। एक श्लोक के माध्यम से इस तथ्य को स्पष्ट करने का प्रयास इस प्रकार है —

कमलिनि मालिनी करोपि चेत ।

मिमिति वकैरेवहेलिता क्षणभिज्ञै ।।

परिगत मकरन्दमार्मि कास्तै।

जगति भवन्तु चिरायुषोभिलिन्दा ।।

एक कमलिनी सकुचाई खड़ी है। सरोवर तट पर बगुला सामने तैरती मछली को पकड़ने की ताक में उसकी ओर ध्यान लगाये बैठा है। कवि कहता है "कमलिनी क्या तू बगुले के द्वारा उपेक्षित समझ कर सकुचाई है। घबरामत तेरे सौरभ को जानने वाले पारखी, अभी जीवित है।" इस प्रकार सुन्दर काव्योक्ति में कौन सा विभाव, अनुभाव है? इस प्रश्न के उत्तर में यही कहा जा सकता है जब "मुक्तक" पर विभाव, अनुभाव सिद्धान्त लागू नहीं होते तो संगीत पर भी भरत के रस सम्बन्धि सिद्धान्त अक्षरशः घटित नहीं हो सकते।

संगीतज्ञ रस निष्पत्ति किस प्रकार करता है?। संगीत-रत्नाकर में शारंगदेव ने इस पर विचार किया गया है तथा छियानवे प्रकार गिनाये गये हैं जिनसे निष्पत्ति सम्भव है। इनमें चार प्रकार प्रमुख हैं :— उच्चारण, लय, काकु, तथा विश्रान्ति ।

स्वर का उच्चारण जिसमें स्वर के प्रभाव की मार्मिकता का रहस्य निहित है। आवाज को कहीं चौड़ी, सकरी, धीमी तेज किया जाय? जिससे रस टपकता है। भरत ने कोमल गंधार और निषाद को करुण रस की अभिव्यक्ति का माध्यम बताया है। परन्तु बहार में यही दोनों स्वर जिस सन्निवेश में आते हैं उससे उल्लास की अभिव्यक्ति होती है। सन्निवेश में भिन्नता होने के कारण रस में भिन्नता अपरिहार्य है। एक स्वर से कभी रस निष्पत्ति नहीं हो सकती।

अतः रागों के स्वर सन्निवेश के अनुसार रस अपना रूप बदलता रहता है । यमन तथा तिलक कामोद मे गंधार लगता है परन्तु अलग-अलग ढंग से अलग-अलग रस की निष्पत्ति करता है। केदार मे मध्यम लगता है तो प्रतीत होता है कि चाँदनी छिटक रही है वही मध्यम जब भीमपलासी के स्वरो के साथ प्रयुक्त होता है तो उसका प्रभाव शान्त उदासी मे बदल जाता है । एक स्वर पर अन्य आस-पास स्वरो की जैसी छाया पड़ती है उसका रूप, तदनुरूप बदल जाता है ।

संगीत रत्नाकर मे रस निष्पत्ति के लिये लय को भी एक महत्वपूर्ण कारक बताया गया है । मध्य लय को श्रृंगार प्रधान तथा विलम्बित को करुण रस प्रधान बतलाया गया है । संगीत मे लय, बदिश की प्रकृति, राग के स्वभाव के अनुसार परस्पर ताल-मेल होने पर लय विशेष से रस की निष्पत्ति होगी। "ओओ" शब्द की आशा, अनुरोध सूचक बोध गम्यता में सभी लय अलग है। "कौनगतभई" बदिश को लेकर यदि द्रुतलय मे प्रस्तुत किया जाय तो विरहिणी नायिका के विप्रलम्भ श्रृंगार की अभिव्यक्ति नही होगी। इसी प्रकार दरबारी जैसे गम्भीर राग मे "घर जाने दे छाँड दे मोरी बाँझियाँ" बन्दिश द्रुतलय मे प्रस्तुत होने पर रसात्मक विकर्षण ही करेगी । बन्दिश तथा राग के स्वाभाव मे समन्वय होने के साथ ही साथ लय का निर्धारण भी सफलता पूर्वक रसाभिव्यक्ति होने मे सहायक होगा ।

काकु भेद, संगीत रत्नाकर में रस निष्पत्ति के कारको मे वर्णन किया गया है। 'काकु' का अर्थ है ध्वनि का लचीलापन अथवा हृदय के उत्ताप, भाव को अभिव्यक्त करने वाला। काव्य तथा संगीत मे अन्तर है। कवि एक बात कह कर आगे बढ़ जाता है । संगीत मे रूपकालप्ति , आलप्ति की सुकुमारता , एक-एक भाव के सूक्ष्मतम भेद ध्वनि काकु द्वारा संगीत के विभिन्न रूपों में व्यक्त होते हैं । यह अभिव्यक्ति संगीत से ही संभव है। संगीत में शब्दों का महत्व कम है । स्वर तथा सूक्ष्म भावों को सुनना होगा तभी रस का आनन्द मिलेगा "टेर सुनों" स्वरों मे सुनों के अनगिनत रूपों की सूक्ष्माभिव्यक्ति सुनों से होती है।

संगीत रत्नाकर मे "विश्रान्ति" रस निष्पत्ति के लिये आवश्यक कारको में से एक है। कहीं-कहीं अल्प विश्रान्ति से रस विशेष की उत्पत्ति होती है।

आहत गमक से बात कहकर समझाई जाती है । जैसे-<sup>अ</sup>देशी में "कहा अब मान" को कई प्रकार से प्रस्तुत किया जा सकता है । जिससे मचलकर अनुरोधपूर्ण स्वरो में आग्रह का परिचय मिलता है । ताल के विभाग, ताली, खाली, चलन आदि सम, विषम, अतीत, अनागत, ताल के ठेके के प्रकार, लग्गी, लड़ी, बाँट, ताल के ठेके की विभिन्न लयकारियाँ आदि रस निष्पत्ति करने में बहुत महत्वपूर्ण योगदान देती हैं ।

### रस के प्रकार :

संगीत की व्यवहारिक साधना में "रस" सबसे अधिक महत्वपूर्ण है और कला का प्राण भी। इसी कारण "रस" पक्ष आदि काल से ही संगीतज्ञों तथा संगीत शास्त्रियों को समान रूप से आन्दोलित करता रहा है । रस का अनिवार्य परिणाम है "आनन्द" परन्तु आनन्द का परिणाम सदैव "रस" हो आवश्यक नहीं अभिनव गुप्त की मान्यता है कि रस दर्शक में है नट में नहीं, परन्तु संगीत में यह कहना कठिन है कि श्रोता की भाँति गायक अथवा वादक उस रस-आनन्द को अनुभव कर रहा है या नहीं या कलाकार या श्रोता दोनों को आनन्द प्राप्त हो, यह आवश्यक नहीं है । रस का प्रमुख तत्त्व है "साधारणीकरण"<sup>१</sup> प्रत्यक्षतः जो गायक अथवा वादक मंच पर बैठा है वह अनुकरण कर रहा है अथवा स्वतन्त्र रचना कर रहा है या वह जो भी प्रस्तुत कर रहा है उसका श्रोता, दृष्टा के मध्य साधारणीकरण होना चाहिये ।

संगीत आन्तरिक लोकोत्तर आनन्द की अभिव्यक्ति है । रस आनन्द की अनुभूति है । भाव और रस परस्पर पर्याय नहीं हैं । भाव स्मरण रस का रूप लेता है अतः कहा गया है "भाव. स्मरण रस."। भाव सुखद और दुःखद दोनों हो सकते हैं परन्तु रस सदैव आनन्द रूप ही होता है। रसात्मक अभिव्यजना का अर्थ है सहृदय श्रोता, दर्शक द्वारा आस्वाद अथवा चर्वण, जो एक वस्तु तत्त्व है, एक विलक्षण संवेदन है, जिसका सौन्दर्य आनन्द जन्य किसी संवेदन प्रकार में संभव नहीं है । जो नाम रूपात्मकता से परे है। रस के अनुभव से सहृदय श्रोता को ऐसा लगने लगता है कि ससार में जो कुछ है कवल रस ही रस है ।

दार्शनिक तो इस दृष्टि को भी ब्रम्ह के परमानन्द की अभिव्यक्ति मानते हैं। इस सृष्टि में जो कुछ भी अलौकिक है वह आनन्द की अभिव्यक्ति है। आनन्द से ही जीवों का आविर्भाव होता है आनन्द ही सृष्टि का संरक्षण करता है और अन्त में जीवों का आनन्द में तिरोभाव हो जाता है। भक्ति सगीत का उद्देश्य इसी प्रकार के आनन्द की प्राप्ति करना है ।

भरतमुनि ने गीत, वाद्य प्रयोग को दो प्रसंग में कहा है .- एक तो पूर्व रंग में और दूसरे नाट्य में । पूर्वरंग में कोई "अवस्था" नहीं रहती अर्थात् गीत और वाद्य नाट्यगत किसी परिस्थिति के पोषक या उपरजक मात्र नहीं होते इसलिये अभिनव गुप्त ने कहा कि गीत और वाद्य वहाँ स्वयं प्रतिष्ठित होते हैं। उन्हें किसी रस के अनुसार नहीं प्रयुक्त होना है । भरत ने पूर्वरंग के प्रसंग में रस का नाम कहीं नहीं लिया है । पूर्वरंग के प्रसंग में भरत ने रसों का नाम न लेकर केवल दो भेद किये हैं , सुकुमार और उद्धत । जहाँ किसी रस या भाव विशेष का नाम न लिया जा सकता हो वहाँ ये दो भेद अत्यन्त सार्थक माने जाते हैं। सम्पूर्ण "भाव-राज्य" में दो ही भेद प्रमुख हैं। एक तो वह जिसमें चित्त पिघलता है और दूसरा वह जिसमें चित्त में उत्तेजना आती है । ये दो क्रियाएँ इसके धर्म हैं, ऐसा मम्मट ने कहा है। चित्त की द्रुति की दृष्टि से अर्थात् चित्त के पिघलने की स्थिति में शान्त, शृंगार और करुण रस की चरमपरिणति माधुर्य गुण है। इसी प्रकार चित्त दीप्ति की दृष्टि से रौद्र, वीर, भयानक, वीभत्स और अदभुत सबकी चरम परिणति एक ही है वह है ओजगुण।

"शृंगार हास्य करुणा रौद्र वीर भयानका

भीभत्सादभुतसज्जौ चेत्यष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः ।

एते ह्यष्टौ रसाः प्रोक्ताः द्रुहिणैर्न महात्मनाः ।'

अर्थात् शृंगार हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीभत्स और अदभुत यह सख्या निर्धारण भरत ने नहीं किया है वरन् उनसे पूर्व द्रुहिण नाम के कोई प्राचीन विद्वान् इस विषय में निर्णय दे चुके थे।

भरतोक्त सुकुमार और उद्धत को माधुर्य और ओजस के समकक्ष

माना जा सकता है । नाट्य से स्वतन्त्र आज के गीत, वाद्य प्रयोग को सुकुमार और उद्धत अथवा माधुर्य और ओजस इन दो वर्गों में बाँटा जा सकता है। शृंगार , हस्य, करुण, रौद्र, वीर , भयानक, वीभत्य और अद्भुत रसों के भेदों के अन्तर्गत जो संगीत, लय और ताल नहीं आते वे निश्चित रूप से अद्भुत रस के विशेष प्रकार के अन्तर्गत आते हैं । जैसा शंकुक आचार्य कहते हैं "रस" सहृदय सामाजिकों द्वारा कलात्मक, आनन्दमय सवेदनशील अनुभव कहा जा सकता है। रस का सार तत्त्व "आस्वाद" है परन्तु यह आस्वाद अनुभव परक होने के कारण पानक रस जैसे इलाइची की सुगन्धि, काली मिर्च, शर्करा से बनाये गये कश्मीरी पेय पानक जैसा है। शोक भाव प्रधान करुण रस भी एक विशिष्ट आनन्द की अनुभूति देता है । विप्रलम्भ भाव में चिन्ता, निर्वेद, विरहाकुलता होते हुये भी शृंगार रस का अलौकिक आनन्द है। रस की यही सबसे बड़ी विशेषता है।

"लोके हर्ष शोक कारणेभ्यो हर्ष शोकैवाहे जायते, अत्र पुन सर्वेभ्यो इवतेभ्य सुखमित्यलम् किकत्वम्"

अर्थात् सामान्य जीवन में हर्ष से उल्लास, सुख और दुःख से शोक की अनुभूति होती है । परन्तु रस की अपनी विशेषता है चाहे करुण हो , चाहे सवेग प्रधान अन्य स्थिति हो, आनन्द की अनुभूति ही होती है । संगीत के क्षेत्र में कलाकार स्वयं रसात्मक प्रभाव का सृजक है , परम्परा का सृष्टा अनुयायी तथा सुरक्षा का पोषक भी। लोक संगीत से सम्बन्धित होने पर संगीत का "रस पक्ष" और उभर का सामने आता है। लोक गीतों में भावों से ही रस की उत्पत्ति होती है। लोक गीतों का प्राण है "भाव"। हृदय की अनुभूतियों की मार्मिक अभिव्यक्ति इन गीतों में होती है । इनमें कहीं मिलन की रागिनी है तो कहीं विछोह की "अनन्त पीड़ा। कहीं जन्म और विवाह का उल्लास है तो कहीं मृत्यु का विषाद। पारिवारिक सम्बन्धों की प्रीति, सहानुभूति, त्याग अनुशासन, सशय और ईर्ष्या आदि भावों का भी इनमें सहज प्रकाशन हुआ है । भारतीय काव्य शास्त्र में वर्णित नव रसों का अनुभव लोक गीतों में होता है । किन्तु आनन्द रस के अनिर्वक्त संगीत में नव रसों में मुख्यतः (5) घाँघ्र प्रकार के रसों का ही अनुभव किया जाता है । भरत के द्वारा उल्लिखित आठ रसों का वर्णन नाट्य के संदर्भ में उचित प्रतीत होता है। धनजय तथा भरत ने मानवीय मूल प्रवृत्तियों के आधार पर रसों की कल्पना प्रस्तुत की है। एक दूसरी सूची मानव की चित्त स्थिति के विकास, विस्तार, क्षोभ तथा

विक्षेप के आधार पर बनायी जा सकती है। भरत सौन्दर्य दर्शन पर सन्तुलित विचार न करके जब भरत के सूत्र को संगीत पर बलात लादा जाता है तो विचित्र कृत्रिमता उत्पन्न होती है। घृणा, जुगुप्सा के भाव भी रस में परिणित होते हैं। पृष्ठ भूमि संगीत में दृश्य से मिलता-जुलता अथवा दृश्य के अनुकूल उद्दीपन करने वाला संगीत महत्वपूर्ण होता है। संगीत में वीभत्स जैसे रसों का स्थान नहीं है। हास्य ही लेले, हास्य सामान्यतः स्वरों के उच्चारण, आदि में विकृति से उत्पन्न होता है। संगीत में ऐसा करना संगीत सिद्धान्त के प्रतिकूल होगा। इसलिये भरत के आठ रस संगीत में सम्भव नहीं हैं। अभिनवगुप्त ने शान्त रस और दूसरे विद्वानों ने "वात्सल्य" रस" मधुसूदन सरस्वती ने "भक्ति रसामृत सिन्धु" में भक्ति रस जोड़ा। आचार्य विश्वनाथ केवल अद्भुत रस ही मानते हैं। आनन्द से चमत्कृत हो जाना ही प्रमुख रस है। भोज "शृंगार प्रकाश" में केवल शृंगार को ही रस मानते हैं। उनके अनुसार शृंगार को रति की अपेक्षा सौन्दर्य बोध या सौन्दर्य की सृष्टि माना जाना चाहिये

भरत मुनि के सिद्धान्तों से आगे बढ़कर मूल प्रकृति के स्थान पर चित्त वृत्ति के आधार पर रस का अध्ययन और रसास्वादन किया जाना उचित प्रतीत होता है। चित्त वृत्ति की तीन स्थितियाँ हैं:— प्रसाद, ओज और माधुर्य "आल्हादं कर्त्वं माधुर्यं शृंगारे द्रुतिकारणम्"

चित्त के द्रवीभाव का कारण और शृंगार में विद्यमान जो आल्हादस्वरूपत्व है वह माधुर्य गुण है। — "करुणे विप्रलम्भे तच्छान्ते चातिशयान्वितम्।" यह माधुर्य करुण विप्रलम्भ और शान्त में अधिक होता है। "चित्तस्य विस्तार रूपदीप्तत्वजनकमोजः" अर्थात् चित्त के विस्तार रूपदीप्तत्व का जनक ओजगुण है। यह वीर, वीभत्स और रौद्र रसों में दिखाई देता है।

शुष्केन्धनाग्निं वतः स्वच्छजलं वत्सहसैव यः।

व्याजोत्पन्न्यत् प्रसादोऽसौ सर्वत्र विहितस्थितिः । .

सूखे ईंधन में अग्नि के समान, स्वच्छ वस्त्र में जल के समान जो चित्त में सहसा व्याप्त हो जाता है, वह सब में रहने वाला प्रसाद गुण है। संगीत के सदर्भ में रस सम्बन्धित अध्ययन का विस्तृत विश्लेषण करने के लिये रस के प्रकारों का वर्णन करना उपयुक्त होगा।

शृंगार रस - साहित्य के सदर्थ में श्रृंग तथा आर दो शब्दों से बना है । शृंगार जिसका अर्थ है कामोद्रेक । "श्र" धातु से आर शब्द बना है । अर्थ है गमन । गमन का अर्थ यहाँ पर प्राप्ति है अतः शृंगार का अर्थ है "काम वृद्धि की प्राप्ति" इनके दो भेद हैं सयोग शृंगार व वियोग शृंगार है।

I-सयोग शृंगार - इस शृंगार रस के अन्तर्गत नायक नायिका के पारस्परिक अलिंगन, अवलोकन, सभाषण एवं सामिप्य, मिलन का अनुभव करते हैं । वहाँ सयोग शृंगार होता है। इसमें निम्नलिखित तत्त्वों का होना आवश्यक है । जैसे - नायक- नायिका, निर्जन स्थान, एकान्त, बसन्त ऋतु, नदीतट, चाँदनी, संगीत तथा शारीरिक प्राकृतिक दृश्य आदि ।

II-वियोग शृंगार - जब नायक-नायिका में मिलन होकर भी विछोह हो जाय उसे वियोग शृंगार कहते हैं । इसके अन्तर्गत मिलन से पूर्व गुण श्रवण, चित्रदर्शन, स्वप्न दर्शन और प्रत्यक्ष दर्शन, मिलन के पश्चात् रूठने की प्रवृत्ति , मिलन के पश्चात् नायक के परदेश गमन, विदेश प्रवास, नायक में अन्य स्त्री के प्रति प्रेम उत्पन्न होने की आशांका , प्रियतम के वियोग में प्रियतमा के हृदय में, उसके मिलन की जो तडपन उत्पन्न होती है आदि सभी स्थिति वियोग शृंगार के अन्तर्गत आती हैं ।

संगीत के सदर्थ में नाट्यशास्त्र में विभिन्न रसों के लिये उदात्त, स्वरित तथा कम्पित स्वरों के प्रयोग का निर्देश मिलता है । शृंगार के लिये स्वरित और उदात्त स्वरों के प्रयोग का उल्लेख मिलता है । भरत ने स्वरों को वर्ण कहा है <sup>1</sup> और मध्यम तथा पंचम स्वरों का प्रयोग शृंगार रस की अभिव्यक्ति के लिये प्रयोग करने का निर्देश दिया है।<sup>2</sup> बृहद्येशी तथा संगीत रत्नाकर में मध्यम पंचम स्वरों के द्वारा शृंगार रस की अभिव्यक्ति करने का निर्देश है । काव्य शास्त्र और संगीत के सदर्थ में वर्ण की ध्वनि का रस से सम्बन्ध जोड़ा जाता है जो बंदिशों की रचना में सहायक होते हैं और शृंगार रस की कोमल कान्त पदावली द्वारा अभिव्यक्ति के लिये अनुस्वार का प्रयोग किया जाता है ।

1 ना०शा० भरत कृत 19/38/39

2 ना०शा० भरत कृत 29/13/40

लोक-गीतो मे शृंगार रस के वियोग पक्ष का ही बाहुल्य है । प्रेमी, पति का विदेश गमन , पति के वियोग मे पत्नी प्रेयसी का जितना सूक्ष्म चित्रण अवधी लोक गीतो मे प्राप्त होता है उतना शायद ही कही प्राप्त हो । अषाढ तथा सावन के बादलो को देखकर स्त्री का पति वियोग-चरम सीमा को प्राप्त हो जाता है या पति, पत्नी से रूष्ट होकर विदेश चला जाता है । पत्नी, पति विरह मे व्याकुल होकर श्यामा पक्षी से पति को घर लौटा लान की प्रार्थना करता है , आदि प्रसंग लोक गीतो के काव्य की विषय वस्तु होते है उसी के अनुसार उनकी लय तथा ताल का सम्मिलन होता है ।

करुण रस — साहित्य मे करुण रस मे द्रव्य, वभव, प्रिय के नाश तथा अनिष्ट की आशंका से यह रस उत्पन्न होता है । करुण रस मे हृदय मे शोक का आविर्भाव होता है । प्रिय के विनाश से रुदन, चीत्कार, मृतकदाह, प्रिय से प्रेम, यश, गुण का स्मरण तथा चित्रावलोकन, विलाप, मूर्छा, उच्छवास, प्रलाप, जडता, पीला पडना, कम्प, चिन्ता, भ्रम आदि करुण रस के काव्य की विषय वस्तु होते है।

संगीत मे करुण रस की अभिव्यक्ति के लिये भरत मुनि ने उदात्त, स्वरेत और कम्पित स्वरों का प्रयोग करने का निर्देश दिया है। गंधार तथा निषाद स्वरों के बाहुल्य वाली रागो की अवतारणा से करुण रस की उत्पत्ति की सम्भावना भरत मुनि ने व्यक्त की है ।<sup>1</sup> संगीत रत्नाकर तथा बृहद्देशी मे गंधार को करुण रस प्रधान स्वर कहा गया है । लोक गीतों मे करुण रस सम्बन्धि गीतों में बेटी की विदाई का चित्रण, उसकी काव्य रचना , लय , ताल आदि इस रस के प्रमुख उदाहरण है ।

वीर रस — साहित्य में वीर रस मे प्रताप विषय, अध्यवसाय, उत्साह शखनाद शत्रु का पराक्रम, युद्ध की ललकार और मारु वाद्यों का बजना, भूकुटि चढाना, सैन्य संचालन, अस्त्र-शस्त्र का प्रयोग, रोमांचक गर्वीली वाणी, उत्सुकता, आवेश, श्रम हर्ष, मरण आदि भाव वीर रस उत्पन्न करने मे सहायक होते है।

भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र मे उदात्त और कम्पित स्वरों के प्रयोग का उल्लेख वीर रस की अभिव्यक्ति करने के लिये किया है। षडज और ऋषभ<sup>2</sup> का प्रयोग

वीर रस की अभिव्यक्ति करने के लिये नाट्यशास्त्र तथा वृहद्योशी और संगीत रत्नाकर में उल्लेख किया गया है ।

शृंगार रस का स्थायी भाव रति होता है । रति का अर्थ कामना है। कामना या इच्छा जब पूर्ण या सफल होती है तो वह उत्साह में परिणित होती है और उनके द्वारा वीर रस की निष्पत्ति होती है । परन्तु जब वही कामना असफल होकर कुंठा का रूप धारण कर लेती है तो शोक में बदल कर करुण रस की निष्पत्ति करने लगती है । लोक गीतों में शृंगार के साथ ही साथ वीर रस भी प्राप्त होता है । देवी के भक्त अत्याचारियों के अत्याचारों के कारण अत्यधिक दुःखी हो जाते हैं । देवी अपने भक्तों का कष्ट देखकर प्रबल उत्साह के साथ उनके कष्ट को हरण करना चाहती है आदि विषय वस्तु लोक गीतों में वीर रस की अभिव्यक्ति के लिये प्राप्त होते हैं और उनके विषय वस्तु के अनुसार लय, ताल और वाद्यों का समिश्रण होकर वीर रस की अभिव्यक्ति करते हैं ।

शान्तरस — साहित्य में शान्त रस की अभिव्यक्ति, ससार और शरीर की नश्वरता अथवा तत्त्वज्ञान द्वारा चित्त में एक विशेष प्रकार की उदासीनता उत्पन्न होती है अथवा भौतिक व लौकिक वस्तुओं से विराग हो जाना आदि भावों के द्वारा होती है। अनित्य रूप ससार की असारता का ज्ञान या परमात्म चिन्तन बुढ़ापा, मरण, व्याधि, पुण्य क्षेत्र, ऋषि आदि का सत्संग हितोपदेश , विलाप, स्मृति, हर्ष, रोमांच, ससार से विरक्ति, ईश्वर के गुणों का वर्णन , ईश्वर की भक्ति में डूबने का भाव आदि इस रस की विषय वस्तु होती हैं ।

पंडित भातखंडे जी ने हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में स्वरों के अनुसार रागों के जो तीन वर्ग, नियम किये हैं उनमें रे , घा कोमल, सन्धि-प्रकाश रागों में शान्त रस की अभिव्यक्ति नियमित किया है ।

लोक संगीत में भजन, स्तुतियाँ , मन्त्रोच्चार, वन्दना, कीर्तन आदि इसी रस के अन्तर्गत आते हैं इन रचना के काव्यों और इन काव्यों के भावों के अनुसार लय और ताल का प्रयोग होता है और शान्त रस की अभिव्यक्ति होती है।

अद्भुत रस - साहित्य में अद्भुत रस की अभिव्यक्ति आश्चर्यजनक या अभूतपूर्व असाधारण वस्तु या घटना देखकर या सुनकर होती है। विस्मय, अलौकिक या आश्चर्यजनक वस्तु या घटना, वैचित्र्य, शका, आवेग, हर्ष, मोह, वितर्क, रोमांच, विस्फारित नेत्र आदि भाव अद्भुत रस की विषय वस्तु होते हैं। भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में अद्भुत रस की अभिव्यक्ति के लिये उदात्त और कम्पित स्वरों को प्रयोग करने का उल्लेख किया है <sup>1</sup> तथा अद्भुत रस की प्रस्तुतीकरण के लिये षडज और रिषभ स्वरों के प्रयोग का वर्णन किया है। <sup>2</sup> ऐसा ही उल्लेख बृहद्देशी तथा सृङ्गीत रत्नाकर में भी किया गया है।

भरत ने वर्णों को नहीं, रसों की सिद्धि के लिये विवरण प्रस्तुत किया जिसमें स्वरों की प्रधानता को रस निष्पत्ति का आधार माना गया है। उनके अनुसार जिस जाति में जो स्वर बलवान हो प्रयोग करने वालों को उसी स्वर के रस में गायन करना चाहिये <sup>3</sup>। भरत ने जातियों का भी रस निर्धारण किया है। <sup>4</sup> नाटक के संदर्भ में स्वर विशेष में रस का प्रावल्य भले हो, संगीत के संदर्भ में भरत के द्वारा स्वरों को रस विशेष तक सीमित करना संभव नहीं क्योंकि राग के लिये कम से कम पाँच स्वर होना चाहिए। अलग-अलग और कहीं-कहीं प्रतिकूल रस प्रधान स्वरों के संयोजन से रसाभिव्यक्ति और अनुभूति दोनों में ही व्यतिक्रम होने की सम्भावना बढ़ जायेगी। इसके अतिरिक्त राग का स्वरूप भी बदल जायेगा। रस वस्तुतः काकुभेद, स्वरों के उतार-चढ़ाव, गायक की प्रतिभा के द्वारा उभरता है। उदाहरण के लिये अडाना, आभेरी, आसाबरी, काफी, कौसी कान्हणा, गौड़ मल्हार, चन्द्रकौस, जौनपुरी, दरबारी कान्हणा, बागेश्री, भीमपलासी, मालकौस आदि रागों में कोमल गंधार और निषाद का प्रयोग होता है किन्तु सभी रागों का अपना अलग-अलग रस है। अपनी कलात्मक प्रतिभा से कलाकार दो स्वरों को अलग-अलग ढंग से प्रस्तुत करता है। जिससे समान दो स्वर लगने वाले रागों का अलग - अलग स्वरूप और अलग-

1. ना०शा० भरतकृत- 19/38/39

2. ना०शा० भरतकृत - 19/39-39

3. ना०शा० - 29/12

4. ना०शा० - 29/13/40

अलग प्रभाव पड़ता है । इसी प्रकार भूपाली और देशकार के स्वरो में समानता है परन्तु अदायगी के ढंग से रागों का स्वरूप और रसात्मक प्रभाव बदल जाता है। एक ही

राग में अनेक रसों की बन्दिशें मिलती हैं उदाहरणार्थ जैजै वन्ती की बन्दिश सयोग श्रृंगार का उदाहरण है । <sup>1</sup> इसी राग में भगवती शारदा की स्तुति की बन्दिश निवद्ध मिलती है । इसी जैजै वन्ती राग में विप्रलम्भ श्रृंगार प्रधान बन्दिश भी मिलती है।<sup>2</sup> जैजै वन्ती राग में ही धमार का उदाहरण प्रस्तुत है जो कि विलम्बित धमार ताल में निवद्ध है ।

### स्थायी

रे नि सा	रे ग सा सा	रे म - म रे	रे ग सारे
भ ली भ	ई ऽ ब्र ज	हो ऽ ऽ री ऽ	घ ऽ रऽ
०	3	×	2
प		प	ग
म प प	प म नि प	ध म ग म -	रे ग
आ ऽ ए	घ ऽ ऽ न	श्या ऽ ऽ ऽ ऽ	म ऽ।
८	3	×	2

### अन्तरा

प	म	म	प	मि	-	सा	नि	सा	-	-	नि	सा	सा	सा
अ	बी	ऽ	र	ऽ	ऽ	गु	ला	ऽ	ऽ	ल	अ	त	र	
×					2	0				3				
सा			ग											
नि	सा	सा	रे-	रेगुं	रेगुं	सां-	रेनि	-			घ	ध	प	-
अ	र	ग	जा	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ध		ध	ले	धे	ऽ
×					2	0					3			
प	प													
मप	सां	नि	ध	प	मग	म	रे	ग						
मऽ	र	ऽ	भ	ऽ	रु	ऽ	मो	ऽ	रो					
×														

1 क्रमिक पुस्तक माला चौथी पुस्तक क्रम सं० 306 - (307)

2 क्रमिक पुस्तक माला चौथी पुस्तक पृष्ठ 271-310

### षष्ठम् अध्याय

संगीत मे रस उत्पन्न करने वाले कारक :

"चेतना के प्रथम स्पन्दन से प्राण वायु की उल्लासना के फलस्वरूप आकार आदि वणों के रूप विशेष से हीन जो वाक उत्पन्न होती है वह नाद रूप रहकर हर्ष, शोक इत्यादि वृत्तियों को प्रकट करती है। नाद जीवमात्र की आन्तरिक भावनाओं को प्रतिबिम्बित करता है। मृग और गाँ आदि भी नाद से प्रभावित होते हैं। प्राणियों के नाद को सुनकर उनके हृदय में भय, रोष, शोक इत्यादि का प्रातिभाष हो जाता है। फलतः नाद से चित्त वृत्ति का अनुमान सिद्ध है।" आचार्य अभिनव गुप्त के इस कथन से यह तथ्य स्पष्ट है कि संगीत केवल सामान्य ध्वनि नहीं अपितु सूक्ष्म अन्तर्वृत्तियों के प्रस्तुतिकरण का साधन है तथा आत्मा और भावनात्मक जीवन के बीच की कड़ी है। भारतीय मनीषा में संगीत के हृदयगत भावों के उद्घाटन का सर्वल साधन माना गया है। प्राणीमात्र की रोदन, चीत्कार और हास्य इत्यादि क्रियाओं के द्वारा उत्पन्न ध्वनियाँ निरन्तर बिना किसी अपवाद के एक जैसी हो रही हैं। विभिन्न भावों को प्रकाशित करने वाली ये ध्वनियाँ सम्भवतः संगीत की उत्पत्ति का मूल स्रोत रही हैं। संगीत में साहित्य की तरह केवल भाषागत सुविधा से सम्पूर्णता सम्भव नहीं। केवल शब्दों द्वारा भावों की सूक्ष्मतम व्यञ्जना और बोध, संगीत में सम्भव नहीं है। संगीतात्मक अभिव्यक्ति का माध्यम ध्वनि, लय और ताल है। जिसके उतार चढ़ाव, आन्दोलन, कम्पन, लय और ताल से अलग-अलग भाव उत्पन्न किये जा सकते हैं। प्रभाव की दृष्टि से दो वर्गों में विभाजन किया जा सकता है—प्रथम उल्लास और द्वितीय अवसाद जन्य। उल्लास के अन्तर्गत प्रेम, सौन्दर्य, वात्सल्य, शृंगार और वीर रस से सम्बन्धित भाव माने जा सकते हैं। अवसाद में शोक, करुण, रौद्र, भयानक, वीभत्स को रखा जा सकता है। ध्वनियों की भाषा किसी कथोपकथन घटनाक्रम पर आधारित नहीं होती बल्कि ध्वन्यात्मक प्रभाव से विशिष्ट भावों की सूक्ष्म अभिव्यक्ति अथवा उद्दीपन कार्य सम्पन्न होता है। इस दृष्टि से साहित्य के नौ रस [शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीभत्स, अद्भुत तथा वात्सल्य] की अपेक्षा संगीत की दृष्टि से शान्त, करुण, शृंगार, वीर, तथा अद्भुत रस की अभिव्यक्ति होती है। राग, रागणियों के वादी, सवादी, विवादी, अनुवादी स्वरो में अन्तर से समान स्वरो के रहते रसात्मक अभिव्यक्ति में महत्वपूर्ण अन्तर हो जाता है।

संगीत में रस उत्पन्न करने वाले कारक स्वर,<sup>1</sup> लय,<sup>2</sup> ताल,<sup>3</sup> छन्द,<sup>4</sup> रागों की प्रकृति, रागध्यान, रागमाला चित्र, काकु, राग का समय, राग का ऋतु के अनुसार गायन, स्थान तथा

अवसर विशेष का वातावरण के अनुसार राग का प्रस्तुतिकरण चाहे वह किसी भिन्न प्रदेश के सांस्कृतिक वातावरण से सम्बन्धित हो, जहाँ संगीत का प्रस्तुतिकरण होना है तथा किसी अवसर विशेष के अनुसार तथा श्रोताओं की रुचि और ज्ञान के अनुसार, संगीत का प्रस्तुतिकरण आदि ऐसे तत्व हैं जिनके बिना संगीत के द्वारा अधिकतम रसाभिव्यक्ति सम्भव नहीं हो सकती। इन तत्वों का वर्णन विषय के गहन अध्ययन के लिए आवश्यक है। रागों की प्रकृति के अनुसार काव्य की रचना, लय, चलन, ताल आदि का समन्वित प्रस्तुतिकरण रस निष्पत्ति करने में सफल होता है। इसीलिए पीलू, ठुमरी, पहाड़ी, काफी आदि रागों में ध्रुवपद की वदिश प्रायः नहीं मिलती तथा दरबारी, मालकौस, भैरव आदि रागों में ठुमरी का प्रस्तुतिकरण अधिकतर सुनने को नगो मिलता। इसका मुख्य कारण रागों की विशिष्ट प्रकृति और विशेष शैलियों के लिए उसकी अनुरूपता को ध्यान में रखकर उसी के अनुसार लय और ताल का समन्वय किया जाता है जिससे रसाभिव्यक्ति और प्रस्तुतिकरण अत्यधिक प्रभावशाली हो सके। रसनिष्पत्ति में राग के समय, उसके अनुसार लय और ताल का प्रयोग अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान रखता है। रात्रि में तोड़ी, ललित, भैरव और प्रातः काल दरबारी, मालकौस गाने बजाने से यथोचित रसाभिव्यक्ति की सम्भावना नहीं हो सकती। मध्यकालीन कृष्ण भक्ति धारा की अष्टप्रहर उपासना में समयानुकूल प्रकृति वाले राग लय और ताल की प्रधानता मिलती है। "जागिये नन्द लाल कुँवर" जैसे पद भैरवी, ललित में निबद्ध है तो गोचारण विषयक पद "विलावल राग" में मिलते हैं। इसी प्रकार मध्यकालीन पद सारंग, भीमपलासी और रात्रिगेय पद, मालकौस, दरबारी आदि में बाँधे गये हैं। रसाभिव्यक्ति को चरमसीमा तक पहुँचाने के लिए ऋतुओं के अनुसार रागों का चयन किया जाता है। पूर्णिमागीं भक्ति पद्धति की आरती, कीर्तन परम्परा में रागों की प्रकृति तथा रस का सामंजस्य मिलता है।

भाव और रस परम्परा रस का पर्याय नहीं है। भाव स्मरण रस का रूप लेता है। अतः कहा गया है "भाव स्मरण रस"। भाव सुखद और दुःखद दोनों हो सकता है परन्तु रस सदैव आनन्द रूप ही है। राग तोड़ी का ध्यान पद उदाहरण के लिए प्रस्तुत है :-

मृगनैनी मोहति मृगनि रागति लैकर बीन ।

सम्पूरन दुपहर सिसिर टोड़ी कनक रंगीन ।।

चौसर चमेली चारू हास चील कंचुकी पै ।

ऊजरे विचित्र बास हास रस रौस की ।  
 मोहति मृगनि मृगनैनी परबीन बाल ।  
 लीनपर वीन तान बोले हिय हौस की ।  
 सम्पूरन भोग सुख सरिगम प्योधनी के देव ।।  
 देखि दुति अनूप दामिनी ज्यो बहु जौस की ।  
 सिसिर पहर दूजे आनन्द अनूप रूप,  
 यौवन उज्यारी प्यारी तोडी मालकौस की ।।

"ध्यान" का अर्थ है—अपने चित्त को अपने इष्ट में एकाकार करना । 'ध्यान' शब्द के दो अर्थ हैं — चित्त को समाहित करने की प्रक्रिया और वह साधन जिसके द्वारा समाहित करने की प्रक्रिया हो सके । संगीत में ध्यान इन्हीं दो अर्थों में प्रयुक्त हुआ है । राग का वर्णित रूप भी ध्यान की प्रक्रिया के लिए अवलम्बन बन जाता है । किसी भी राग की मूल प्रवृत्ति के अनुसार उसकी आकृति की मानसिक रूप से अनुभूति करना ही राग ध्यान है । संगीत के क्षेत्र में यह आवश्यकता उस युग में पड़ी जब संगीत की शृङ्खला नाट्य से एकदम विच्छिन्न हो गयी । किसी वस्तु के रूप की नहीं बल्कि उसकी आध्यात्मिक चेतना की ही पूजा होती है और यही चेतना भारतीय जीवन में "देवता" कहलाती है । संगीत में राग स्वयं एक शक्ति है । राग स्वरों का वह संयोजन है जो निश्चित रंजक भाव को जगा सके । अथवा अपने जैसा रंग सके । चूँकि रंग की विशेषता सम्पर्क में आने वाले को अपना रंग दे देना है और यह प्रभावित करने का धर्म चेतना का ही है । अतः लोक स्तर पर इसे मूर्त रूप देना पड़ा और इसी संधि स्थल पर यह पद्धति पनपी ।

भारत का संगीत विशेष रूप से आध्यात्मिक परिपेक्ष्य में ही चला । भक्तिकाल में तो मंदिरों में ही एकमात्र स्थान था, इसलिए वाग्येकारों में देवध्यान, छन्दध्यान और तालध्यान के साथ-साथ राग ध्यानों की भी परम्परा चल पड़ी । रस ही राग का देवमय रूप है । राग में रस तत्त्व विशेष अनुभूतिमात्र है । जिसका कोई निश्चित आकार नहीं । भगवत तत्त्व भी रस की तरह निराकार होते हुए भी आनन्दमय है इसमें मन को समाहित करने के लिए जिस प्रकार स्थूल आधार की आवश्यकता पड़ने पर मूर्ति पूजा की जरूरत पड़ी, उसी प्रकार राग रस में डूबने के

लिए स्थूल अवलम्ब की आवश्यकता पडने पर इन रागध्यानो के सहारे राग के देवमय रूपो को एक निश्चित रूप दिया गया । यदि संगीतज्ञ राग को मूर्तिमय रूप देना चाहता है तो उसे नादमय रूप के साथ-साथ अपने मस्तिष्क में रागो के मूर्तिमय रूप का भी ध्यान करना पडता है ।

रागमाला चित्र इस ध्यान पद्धति के विशिष्ट अंग माने जाते हैं । रस में तन्मय श्रोता, कलाकार एकाकार होकर एक ऐसी अलौकिक अवस्था में पहुँच जाते हैं जहाँ उनका अस्तित्व बोध समाप्त हो जाता है । रस अथवा रसात्मक आनन्द के अतिरिक्त कुछ नहीं रह जाता । रस निष्पत्ति में "काकु" का महत्वपूर्ण स्थान है । नाट्य शास्त्र में काकु प्रयोग नाट्य के अभिनय के चार प्रकारों में से वाचिक अभिनय में बताया गया है । वाचिक अर्थात् वाणी का तथा अभिनय अर्थात् सामने, प्रत्यक्ष दिग्धा जाने वाला । नाट्य में जो कुछ बोला जाता है उसे पाठ्य कहते हैं और उसी पाठ्य के अन्तर्गत काकु प्रयोग का भरत ने विधान किया है । इस काकु प्रयोग अर्थात् वाचिक अभिनय द्वारा नाट्य के नट अपने वचनों के अर्थ तथा भाव सुहृदय प्रेक्षकों के हृदय एवं मस्तिष्क तक पहुँचाने में सफल होते हैं । काकु मुख्यतः स्वर, लयाश्रित होते हैं । काकु को पाठ्य के छ. गुणों के अन्तर्गत, 'काकु को' एक गुण के रूप में कहा है । पाठ्य के छ. गुणों में वर्णित षडलकार तथा अंगों में मुख्यतः ऊँच, नीच स्थान, द्रुत विलम्बित लय, विराम, अविराम, पूर्ण विराम, भराव, सकोच तथा उतार चढ़ाव आदि का काकु प्रयोग के विस्तृत अर्थ में लिया गया है । स्वर, विराम, अविराम और शास्त्रीय शब्दों में कहे तो, उच्चनीच स्थान, विच्छेद तथा अनुबध की शक्ति का प्रयोग संगीत में रसनिष्पत्ति करने में सहायक होते हैं ।

"काकु" का उल्लेख संगीत रत्नाकर में भी हुआ है यथा :-

छाया काकुः षट्प्रकारा स्वररागन्यरागजा ।।

स्थाद्येश क्षेत्रयत्राणा तल्लक्षणमथोच्यते ।।

महान संगीतज्ञ सारंगदेव ने संगीत में सभावित काकु प्रयोग को बताते हुए स्वर काकु, रागकाकु, अन्य रागकाकु, देशकाकु, क्षेत्रकाकु तथा यंत्र काकु का वर्णन

किया है । काकु वस्तुगत नहीं किन्तु प्रयोगगत वैशिष्ट्य है

स्वरकाकु से आशय है, जिससे रागरूप स्पष्ट होने में सहायता मिले  
यथा--भैरव तथा जोगी के कोमल ऋषभ ।

रागकाकु कोई एक विशेष स्वरावली है जिससे राग का रूप स्पष्ट एवं स्थिर होता है यथा--दरबारी कान्हणा का "रे सा ध ध ध नि प ।" हमीर का म प गम सा ध ।" जयजयवन्ती का नि सा धा नि रे इत्यादि । देश काकु देशविशेष से सम्बन्ध रखती है । अपने संगीत में हम इस समय उसे प्रदेश विशेष की परम्पराओं से समझ सकते हैं यथा--ग्वालियर, आगरा, जयपुर, पटियाला के गायक एक ही राग को अपनी भिन्न शैलियों से प्रस्तुत करते हैं और वे सभी अपने ढंग से रसाभिव्यक्ति करेंगे ।

क्षेत्रकाकु, प्रत्येक व्यक्ति के (चाहे स्त्री या पुरुष के) अपने कंठ के गुण धर्म से सम्बन्धित है । क्षेत्र शरीर को कहा है, कण्ठ शरीर का ही अवयव है । भिन्न कण्ठों से निःसृत ध्वनि अर्थात् स्वरों के प्रभाव में भी भिन्नता अवश्य रहती है । इतना ही नहीं एक ही तबला तथा एक से बोल भिन्न व्यक्तियों के हाथों से बजने पर उन हाथों की अलग अलग पहचान स्पष्ट हो जाती है । इसे क्षेत्रकाकु ही न कह कर उसका विशेष प्रकार कह सकते हैं क्योंकि काकु शब्द मूलतः वाणी से सम्बन्धित है । ध्वनि के विशेष गुण को बताने के लिए शारंगदेव ने हमें 'क्षेत्रकाकु' एक उत्तम शब्द दिया है ।

यंत्र काकु, यंत्र अर्थात् वाद्यों की ध्वनि से सम्बन्धित है । यह सर्वविदित है कि दरबारी जैसा बीणा में बजेगा वैसा जल तरंग में नहीं । राग हंसध्वनि जलतरंग से बहुत अच्छा बजेगा । वाद्य विशेष के लिए उचित रागों का चुनाव, तालों का चुनाव श्रोताओं के लिए रसाभिव्यक्ति करने में अधिक प्रभावशाली होगा । इसी प्रकार कण्ठ विशेष के लिए भी उसके अनुकूल राग का गायन, कण्ठ के अनुकूल गायकी का गायन सङ्ग रंजन, सङ्ग भावोत्पादन तथा रसानुभूति के लिए भी सक्षम हो जाता है ।

भिन्न-भिन्न वाद्यों की अपनी अपनी ध्वनि के विशेष गुण से भी उसके प्रस्तुतिकरण और रसाभिव्यक्ति के प्रभाव में अन्तर आ जाता है । यदि मधुर स्वर समूह, तेज लय में धीमी आवाज में बज रहे हों और तबला पर ताल का ठेका तेज लय में बजने के साथ-साथ तेज आवाज में जोरदार बोल समूह की तिहाई बजाते हुए तबला वादक सम से आकर मिलता रहे तो गायन या वादन जिस पर राग विशेष के स्वर समूह, तालबद्ध होकर बज रहे हैं, राग का स्वरूप, उससे उत्पन्न रस आदि सभी नष्ट हो जायेंगे संगीत से रसाभिव्यक्ति के स्थान पर रसछिन्नता उत्पन्न हो जायेगी । इसलिए यंत्रकाकु का रसनिष्पत्ति में महत्वपूर्ण स्थान है ।

इसी प्रकार नृत्य प्रदर्शन में नर्तक एक घुँघरू की ध्वनि और पदसंचालन को ताल निबद्ध करते हुए विभिन्न लयकारी में दिखाकर जब धीरे-धीरे पाँच घुँघरू, चार घुँघरू, तीन घुँघरू, दो घुँघरू और एक घुँघरू की ध्वनि करते हुए लयकारी का प्रदर्शन करता है और तबला वादक घुँघरू की ध्वनि के अनुसार अपने तबले के बोलों की ध्वनि का अनुपात रखता है तो रसाभिव्यक्ति चरमोत्कर्ष पर होती है किन्तु यदि घुँघरूओं की सख्या के क्रमिक ह्रास के साथ ही साथ ध्वनि का अनुपात, बोलों की ध्वनि का अनुपात, तबला वादक ने समान नहीं रखा या सवाल-जवाब की सगत करते समय भी बोलों की ध्वनि का अनुपात समान नहीं रखा तो रसनिष्पत्ति की कल्पना ही लुप्त हो जायेगी । यंत्र काकु में यंत्र की प्रासंगिकता, रसाभिव्यक्ति में अत्यन्त महत्वपूर्ण है इसका आभाषन उक्त वर्णन से स्पष्ट हो जाता है ।

प० दामोदर मिश्र ने अपने ग्रंथ संगीत दर्पण में रागों को समयानुकूल गाने के नियम का प्रतिपादन किया है और भिन्न ऋतुओं तथा दिन के भिन्न-भिन्न समयों पर गाने के लिए अलग-अलग रागों का वर्णन किया है । सूर्योदय के तीन घंटे बाद गाने वाले रागों का वर्णन उन्होंने इस प्रकार किया है :-

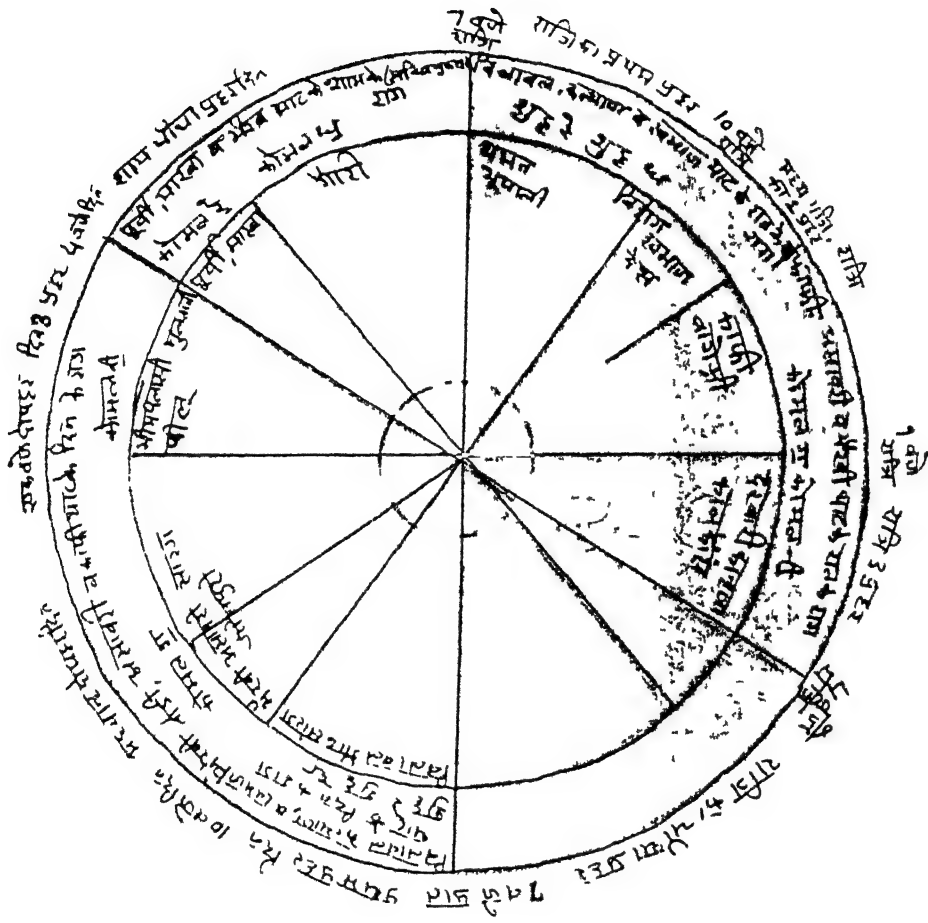
गुज्जरी कैशिकश्चैव सावेरी पट मंजरी,  
रेवागुण किरि चैव भैरवी रामकिर्यापि ।

सौराटी च तथा गया प्रथम प्रहरोत्तरम ।।

रागो को वर्ष के विभिन्न ऋतुओ मे गाने के लिए उन्होने उसका प्रतिपादन करते हुए स्पष्ट किया है कि श्रीराग उसकी रागनियो को शिशिर ऋतु मे, बसतराग और उसकी रागनियो को बसत ऋतु मे , भैरव राग और उसकी रागनियो को ग्रीष्म ऋतु, मेघराग और उसकी रागनियो को वर्षा ऋतु, पचमराग और उसकी रागनियो को शरदकाल और नरनारायण राग एव उसकी रागनियो को हेमन्त ऋतु मे ही गाना चाहिए ।

रागो के समायानुकूल गाने<sup>1</sup>, बजाने उसी राग की प्रकृति के अनुसार लय और ताल का समन्वय करने पर रस की अधिकतम अभिव्यक्ति की जा सकती है प्रकृति का जो प्रभाव वातावरण पर पड़ता है उसका प्रभाव गायक एव श्रोता दोनों पर पड़ता है । संगीत जैसी ललित कला को प्रकृति से अलग नहीं किया जा सकता । जिस समय बसत ऋतु की बहार चारो ओर छा रही है उस समय राग बसत मे दोनो मध्यम के साथ धैवत और तार षड्ज तथा तार रिषभ और फिर निषाद, धैवत एव पचम का प्रयोग एकदम बसत का वातावरण उत्पन्न कर देता है । इसी प्रकार वर्षा ऋतु मे जब बादल गरज रहे होते है, वर्षा की फुहार पड़ रही होती है, मल्हार मे कोमल निषाद से धैवत को छूते हुए शुद्ध निषाद पर रिषभ से पचम और पचम से गंधार की चाल एकदम वर्षा की फुहार और मेघ गर्जन की समा बाँध देती है । राग के स्वर आन्दोलन सख्या के परिणाम है। आन्दोलन सख्या नियमित लय के फलस्वरूप ही उत्पन्न होती है इसलिए प्रत्येक स्वर विशेष की उत्पत्ति मे लय निहित है और लय ही स्वरराग का सृजन करते है और तालबद्ध होकर रस निष्पत्ति करते है । राग के बेसमय गाने बजाने से रस अभिव्यक्ति की चरम उत्पत्ति सम्भव नहीं होगी ।

# राज-समय-चक्र



संगीत के बारहो स्वरों का अपना अलग गुण है । जब भी कलाकार को मंच पर प्रदर्शन के लिए राग का चयन करना होता है तो सोचता है कि जिस भाव एवं रस की अभिव्यक्ति उस समय वह करना चाह रहा है वह उसके द्वारा चुने गये राग द्वारा प्रदर्शित हो सकेगी अथवा नहीं? और उस समय कलाकार को रागों के समयानुकूल गाने बजाने के नियम का पालन करना आवश्यक हो जाता है ।

सधि प्रकाश रागों के उदाहरणार्थ कोमल रिषभ, तीव्र मध्यम का प्रयोग मान्य है । उदाहरण के लिए प्रातः काल सूर्योदय के समय जब अरुणिमा की लाली धीरे-धीरे आसमान पर छाती है उस समय भैरव में कोमल रिषभ पर आन्दोलन करने से जो भाव उत्पन्न होता है वह सूर्योदय के समय धीरे धीरे ऊपर आ रहे सूर्य की लालिमा के समान ही है । अब इस समय यदि भैरव के स्थान पर शुद्ध रिषभ वाले यमन को गाया जाय तो उस शुद्ध रिषभ का स्वर वातावरण के अनुरूप नहीं होगा और अधिकतम रसाभिव्यक्ति नहीं हो सकेगी ।

देवकृत-रागरत्नाकर में भैरव का स्वरूप इस प्रकार वर्णित किया गया है :-

भैरव पूजति भोर ही रागिनि भैरव वाल ।

कमलमुखी कमलासनी, कोमलाग, पटलाल ।

अतः प्रातः काल भैरव या रामकली के स्थान पर यमन या मुल्तानी गाने बजाने से उतना प्रभाव नहीं पड़ेगा जो उस वातावरण में भैरव, रामकली या ललित की लयताल वद्ध रचना बजाने से पड़ेगा ।

आपत्ति सम्भव है कि शाम को गाये बजाये जाने वाले राग मुल्तानी में भी तो कोमल ऋषभ है उसे प्रातः गाया जा सकता है । परन्तु यदि ध्यानपूर्वक

देखा जाय तो ज्ञात होगा कि मुल्तानी मे कोमल ऋषभ के साथ निषाद और तीव्र मध्यम महत्वपूर्ण भूमिका निभा रहा है जो सायकालीन वातावरण मे अधिकतम रसाभिव्यक्ति मे सहायक हो रहा है ।

सायकाल मे तीव्र मध्यम की प्रमुखता लिये पूर्वी, पूरिया धनाश्री तथा मारवा राग ज्यादा कर्णप्रिय होते है । इनको सायकाल गाने से जो भाव पैदा होता है वह उन्हे प्रातः काल गाने बजाने से नहीं होगा । कोमल रिषभ, तीव्र मध्यम और शुद्ध धैवत वाले राग "मारवा" मे सायकाल के वातावरण के अनुरूप है । कोमल रिषभ के साथ बार बार शुद्ध धैवत के प्रयोग से एक अजीब सी बेवसी और आकुलता झलकती है, प्रतीत होता है कि नायिका अपने प्रियतम की वॉट देख रही है । उसकी आशाभरी दृष्टि बार-बार द्वार पर अपने प्रीतम को खोज रही है ।

मारवा राग को प्रातः गाने से यह भाव उस वातावरण मे पैदा नहीं हो सकेगा । कुशल कलाकार तो हर भाव प्रकट करने का प्रयास करेगा और कुछ हद तक सफल भी होगा, परन्तु इस रस की अभिव्यक्ति जितनी इस समय होगी वह इसको प्रातःकाल गाने से नहीं होगी । उस समय तो भैरव, रामकली और ललित ही शोभा देती है ।

मारवा के कोमल रिषभ को शुद्ध करके गन्धार पर न्यास देने से सधि प्रकाश राग के बाद रात्रि के प्रथम प्रहर मे गाये जाने वाला राग यमन आरम्भ हो जाता है और इस प्रकार सधिप्रकाश राग से शुद्ध "रे" "ध" वाले राग मे प्रवेश हो जाता है । अब कोमल रिषभ के रागो को सुनने के पश्चात शुद्ध "रे" "ध" वाले राग को सुनने से दूसरे रस की अभिव्यक्ति होती है । यमन को सुनने से प्रातःकाल के वातावरण के अनुरूप भाव उत्पन्न नहीं हो सकेगा ।

रात्रि के प्रथम प्रहर मे शुद्ध रे ध वाले राग खूब जमते है और धीरे धीरे तार षडज का स्वर चमकने लगता है । रात्रि का अन्तिम प्रहर होते होते तार

षडज इतना चमकता है और उसमें जिस रस की अभिव्यक्ति होती है वह अभी तक नहीं थी। इस समय शुद्ध मध्यम प्रवल राग मालकौस के स्वर दिलो को खूब छूते हैं। अगर इसी मालकौस को ऊषाकाल में, जब ललित में कोमल रिषभ के साथ दोनों मध्यम चमक रहा होता है, गाये बजाये तो उसका प्रभाव, वह नहीं हो सकता जो रात्रि के द्वितीय प्रहर में गाने से होगा। जैसे जैसे रात्रि बीतती जाती है और प्रभातकाल आने लगता है उत्तराग के अन्य स्वर अपना वैचित्र्य प्रकट करने लगते हैं।

इन्हीं विचारों की पुष्टि में मैं भक्तिकाल में गाये जाने वाले कृष्ण की अष्टप्रहर उपासना में गाये जाने वाले, समयानुकूल रागों में बाँधे हुए भजनों को इसका उत्तम उदाहरण मानती हूँ।

अतः स्पष्ट है कि रागों के रस एवं भाव की अधिकतम अभिव्यक्ति समयानुकूल गाने बजाने से ही होती है और संगीत की सफल रसात्मक अभिव्यक्ति के लिए जितना महत्वपूर्ण रागों के स्वरों का सही चित्रण करना, वदिश के भावों को व्यक्त करना एवं ताल तथा लय का सही प्रदर्शन करना है, उतना ही महत्वपूर्ण प्रदर्शन के लिए समयानुकूल रागों को चुनना और समयानुकूल भाव से रागों की अवतारणा करना है।

संगीत में रस की अभिव्यक्ति करने के लिए गायकी, गायकी का काव्य, उस गायकी के अन्तर्गत राग, रागों में अमुक स्वर विशेष वाले राग, गायकी की रचना की लय और उसमें प्रयुक्त ताल तथा कलाकार की व्यक्तिगत क्षमता और उसकी शिक्षा-दीक्षा आदि तत्त्व मिलकर रस की अभिव्यक्ति में आवश्यक भूमिका निभाते हैं।

वादन में वाद्यों के बोल, ध्वनि, लय तथा ताल के माध्यम से रस निष्पत्ति होती है। वादन का महत्व सोलो वादन के अतिरिक्त साथ संगत में, पृष्ठभूमि संगीत में रस निष्पत्ति में बहुत महत्वपूर्ण स्थान रखता है।

रसाभिव्यक्ति के लिए माहौल बनाना, वातावरण तैयार करने का महत्वपूर्ण कार्य वाद्य संगीत के द्वारा ही होता है ।

नृत्य में रसनिष्पत्ति, तदनुसार बोल, काव्य, लय और ताल वाद्यों के प्रयोग के साथ ही साथ, कलाकार के आंगिक हाव-भाव और पद-संचालन, श्रृंगार और वस्त्र सज्जा आदि के द्वारा सम्भव होती है ।

स्थान तथा अवसर विशेष के अनुसार राग का प्रस्तुतिकरण से तात्पर्य यह है कि उत्तर प्रदेश, मध्य प्रदेश, बंगाल, पंजाब, उड़ीसा, बम्बई और राजस्थान आदि प्रदेशों से सम्बन्धित प्रचलित गायकी और उन स्थानों में रहने वाले श्रोता की रुचि के अनुसार संगीत का प्रस्तुतीकरण अधिकतम रसाभिव्यक्ति करने में सफल होगा ।

अवसर विशेष पर संगीत के प्रस्तुतीकरण का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है यदि उल्लास और अवसाद से सम्बन्धित अवसर का ध्यान रखते हुए राग प्रस्तुत किया जाय और उसी के अनुसार लय और ताल का समन्वय किया जाय तो रस की अभिव्यक्ति निश्चय ही अधिकतम होगी । यह अनुभूत सत्य है और इसके लिए किसी प्रमाण की आवश्यकता नहीं है ।

भारतीय अवनद्ध वाद्यों में यदि मेघ गर्जन की सी ध्वनि का श्रवण करना हो तो मृदंग, मादल और नगाड़े की लयात्मक ध्वनि में अनुभव किया जा सकता है । प्रवल ध्वनि उत्पन्न करने वाले वाद्यों में नक्कारा, ढोल, ताशा, ढाक, धौसा, निशान आदि प्रमुख हैं ।

ध्वनि की मधुर किन्तु चंचल प्रकृति, द्रुतलय, अति द्रुतलय की ध्वनियाँ तबला, नाल, खोल आदि में मिलेगी । हास्य तथा विनोद भरी ध्वनियाँ हुडुक्क, खजरी, गोपीजत्र आदि की लयात्मक ध्वनियों में सुनी जा सकती है । भय तथा आवेश उत्पन्न करने वाली लयात्मक ध्वनियाँ नगाड़ा, धौसा, ढोल, ढाक,

सरोद, सतूर आदि से उत्पन्न की जा सकती है। वीणा की प्रतीकात्मकता भावुक हृदय के लिए कोमलतम भावों की प्रतीक रही है। उसी प्रकार बशी, मँजीरा, कास्यताल, जयघटा आदि की लयात्मक ध्वनियों से भक्ति भावना से सम्बन्धित ध्वनियाँ उत्पन्न की जा सकती हैं। सारंगी, घुँघरू, सितार, तानपुरा, वीणा आदि वाद्यों की द्रुत लय और ताल में निबद्ध ध्वनियाँ श्रृंगार पक्ष की भावना को सफल बनाती हैं। यदि किसी नाटक में युद्ध हो रहा है—ऐसा यदि परोक्ष संकेत देना है तो दुन्दुभि, भेरी, शंख आदि का वादन द्रुत लय में किया जाता है। यदि बालक के जन्म का संकेत देना है तो बधावा, मादिलार आदि का वादन मध्यलय में किया जाता है। वैवाहिक कार्यों के संकेत में मध्यलय में तालनिबद्ध शहनाई, नागस्वरम आदि का वादन किया जाता है। उक्त ध्वनियों के श्रवण से दर्शकों में तत्सम्बन्धी भावों की उत्पत्ति होती है। नाटकों में या व्यवहारिक जीवन में वाद्यों की ध्वनियाँ विशेष अवसरों का प्रतीक होने के कारण उस विशेष अवसर का दृश्य न होते हुए भी संकेत द्वारा तत्सम्बन्धी भावों को जागृत करने में सक्षम होती हैं। उदाहरणार्थ दुष्यन्त द्वारा न पहचाने जाने पर शकुन्तला अज्ञातवास के लिये जंगल में जा रही है उस समय उसके हृदय में वेदना, पश्चाताप, भविष्य की चिन्ता, भय तथा परिस्थितियों का सामना करने की दृढ़ता आदि जो मिले जुले मनोभाव एक के बाद एक उठ रहे हैं उनके अभिव्यक्तिकरण के लिए केवल शारीरिक हाव-भाव पर्याप्त नहीं हो सकते। यहाँ शकुन्तला के मनोभावों के अनुरूप किये गये हाव-भाव के साथ वाद्यों का योगदान आवश्यक है क्योंकि वाद्यों की ध्वनियाँ आन्तरिक द्वन्द्व, भय, चिन्ता, व्यग्रता, चंचला और दृढ़ता आदि भावों को व्यक्त करने में अत्यधिक सफल होती हैं। इसी प्रकार यदि राम रावण युद्ध का दृश्य सामने हो अथवा राम चौदह वर्ष के वनवास की अवधि पूरी करके अयोध्या वापस आ रहे हैं उनके स्वागत की तैयारियाँ हो रही हैं। अयोध्यावासी हर्षोल्लास से भरे हुए हैं आदि ऐसे दृश्य प्रस्तुत करने हो तो वहाँ भी वाद्य विशेष की ध्वनियाँ आवश्यक हो जाती हैं। ऐसे अवसरों पर वाद्य विशेष और वाद्य समूह मनुष्य के आन्तरिक भावों के अभिव्यक्तिकरण को बढ़ावा देते हैं। इस तरह भावाभिव्यक्ति रसोत्पत्ति वाद्यों के लय, तालबद्ध वादन के द्वारा सम्भव होती है।

व्यवहारिक अनुभव से ज्ञात होता है कि संगीत के वाद्य, विशेष प्रयोजन और विशेष अवसर के कारण सृजित हुए हैं। इस दृष्टि से वाद्यों की प्रतीकात्मकता प्रकट होती है। वाद्यों की ध्वनियाँ परिस्थिति विशेष की सूचना देती हैं और इन ध्वनियों को सुनकर व्यक्ति के मन में भाव विशेष की उत्पत्ति होती है वे भाव, वाद्यों की ध्वनि सुनकर, स्थल विशेष की कल्पना करने और उससे उत्पन्न भाव और भावों से रस की उत्पत्ति करने में सफल होते हैं।

शहनाई की लय और ताल निबद्ध ध्वनि सदैव जनमानस को मांगलिक कार्य के प्रारम्भ की सूचना देती रहेगी। किसी वस्तु या व्यक्ति के मिलन की सूचना देकर जीवन में सयोग शृंगार पक्ष की उद्घोषणा शहनाई के द्वारा ही सम्भव होगी। घटा घड़ियाल, शख आदि की लयात्मक ध्वनि, पूजन, हवन और ईश्वर की उपासना से सम्बन्धित क्रिया कलाप की सूचक है। नगाड़ा, पटह, दुन्दुभि, भेरी आदि युद्ध की सूचक हैं। प्राचीन भारत में युद्ध वाद्यों का लयात्मक प्रयोग एक आवश्यक क्रिया थी। युद्ध के समय वाद्यों के प्रयोग के द्वारा युद्ध के समय के सकेतात्मक वार्तालाप का सम्प्रेषण होता था। सैनिकों को आदेश देना, युद्ध के प्रारम्भ और अन्त की घोषणा, प्रमुख सेनापति की मृत्यु का समाचार आदि स्थितियाँ द्रुत गति, मध्य गति और अतिविलम्बित गति में वादन करके, उक्त कार्यों के सम्पादन की सूचना दी जाती थी। युद्ध क्षेत्र में कायर के हृदय में वीर भावना की जागृति इन्हीं वाद्यों के द्वारा की जाती थी। नाट्य मंचन में इनके व्यवहारिक प्रयोग इस तथ्य के प्रमाणस्वरूप उपलब्ध होते हैं।

मानव मन की कोमल भावनाओं को जागृत करने में तंत्रीवाद्य केवल कल्पना ही नहीं अनुभूति के आधार पर यह सिद्ध करते हैं कि जब भी किसी अत्यन्त प्रिय व्यक्ति का सामिप्य प्राप्त होता है तब उसके फलस्वरूप मानव हृदय खिल उठता है हृदय के तार बज उठते हैं और इस स्थिति का प्रस्तुतिकरण द्रुत लय में किया जाता है।

कलाकार के द्वारा संगीत का प्रदर्शन कुल मिलाकर प्रदर्शन कैसा है ? और कलाकार व्यक्तिगत रूप से संगीत सम्बन्धी योग्यताओं से कितना पूर्ण है ?

इसके आधार पर भी रसनिष्पत्ति निर्भर करती है क्योंकि सगीत में लय और ताल उसी के द्वारा प्रस्तुत किया जाना है । गायक कलाकार की आवाज, वादक कलाकार के हाथ का वाद्य पर रखने का अदाज, नर्तक के पद संचालन, सगीत विषयक विशेष समझ जो कि बिना तैयारी के भी प्रस्तुतिकरण में सफलता दे सके, सम, विषम, अतीत, अनागत गृहो और न्यास का ज्ञान जिसके द्वारा अद्भुत रस की उत्पत्ति सफलतापूर्वक कर सके, गायन, वादन और नृत्य की शैलियों का पूर्ण ज्ञान होने पर, खुली आवाज से आलाप और तीनों सप्तको में गमक गाकर, काकु और राग के भेदों से परिचित ताल और लय में मर्मज्ञ और सभी प्रकार के मुद्रादोषों से मुक्त कलाकार ही अनुकूल रसाभिव्यक्ति कर सकता है क्योंकि यदि वह इन विशेषताओं से युक्त नहीं होगा तो केवल हास्य रस के अतिरिक्त और कोई रस उत्पन्न नहीं कर सकेगा ।

प्रायः कलाकार के कार्यक्रम प्रस्तुत करते समय कुछ व्यक्तिगत कठिनाइयाँ भी होती हैं जिनके कारण रसाभिव्यक्ति सम्भव नहीं हो पाती जैसे— मंच पर अत्यधिक तेज प्रकाश की व्यवस्था जिससे चकाचौंध के कारण कलाकार की प्रस्तुति में विघ्न उपस्थित होता है । इसीलिए कई बार देखने में आता है कि कलाकार मंच की अधिक प्रकाश व्यवस्था पर आपत्ति करते हैं । मंच पर ध्वनि विस्तारक यंत्र का ठीक न होना तथा कलाकार के वाद्य यंत्र सबधी कठिनाई जैसे बार बार वाद्य मिलाये हुए स्वर से उतर जाना या कलाकार के बैठने की सही व्यवस्था न होना, गायक, वादक कलाकार और सगीतकार की गायन-वादन क्षमता में सामंजस्य न होना या किसी दबाव में आकर कार्यक्रम का प्रस्तुतीकरण करना, शारीरिक, मानसिक थकान के दौरान कार्यक्रम प्रस्तुत करना आदि कुछ कारण हैं जिनके फलस्वरूप सगीत के कार्यक्रम में समुचित रसाभिव्यक्ति नहीं हो पाती । कई बार कलाकार मंच और सगीत के कार्यक्रम को लय, ताल और रसमय प्रस्तुति न समझ कर व्यक्तिगत कुठार को व्यक्त करने का अखाड़ा समझ कर कार्यक्रम का प्रस्तुतिकरण करते हैं और एक दूसरे कलाकार के कार्यक्रम को अपनी लयात्मक उठा पटक या ध्वनि अनुपात का सामंजस्य न रखकर या

कृत्रिम बेलय, बेतालापन दर्शा कर संगीत के कार्यक्रम को महज एक तमाशा ही बनाकर प्रदर्शित करते हैं। इस स्थिति में लय, ताल और रस का सम्बन्ध कदापि नहीं अनुभव हो सकेगा।

संगीत की रचना का साहित्य या काव्य, यदि राग या शैली के अनुरूप, लय और ताल के अनुरूप, काव्य का सृजन नहीं हुआ तो रसाभिव्यक्ति कदापि नहीं हो सकेगी। यदि श्रृंगार रस की अभिव्यक्ति करने वाली राग में वीर रस से युक्त काव्य या भक्ति रस को उत्पन्न करने के लिए बनायी गयी राग, लय, ताल की संयोजना में वीर रस से युक्त काव्य का समन्वय कर दिया जायेगा तो निश्चय ही रसाभिव्यक्ति नहीं हो सकेगी। इसी प्रकार तबले की तालों में, तबले की वर्ण योजना के अनुसार ही शैली विशेष के साथ सगत करने का निर्णय लिया जाता है। जैसे- बड़े ख्याल के साथ पखावज अग के ताल, चारताल या सूल ताल के खुले बोलों की तालों के साथ सगत नहीं की जाती इसी प्रकार ठुमरी आदि चंचल प्रकृति की श्रृंगारिक गायकी के साथ, बिलम्बित एक ताल या विलम्बित तिलवाड़ा ताल नहीं बजाया जाता और ध्रुवपद, धमार अग की गायकी के साथ रूपक, दादरा और कहरवा जैसी चंचल प्रकृति की तालों का वादन नहीं किया जाता।

उपरोक्त सभी कारकों को ध्यान रखते हुए यदि कार्यक्रम की प्रस्तुति की जायेगी तो संगीत में लय और ताल का रस सिद्धान्त से सम्बन्ध अत्यन्त स्पष्ट हो सकेगा।

---

संगीत में लय ताल और रस :-

“ भारतीय संगीत में लय, ताल और रस सिद्धान्त से सम्बन्ध ” विषय का समुचित और विश्लेषणात्मक अध्ययन करने के लिये प्राचीन काल से वर्तमान तक की विभिन्न गायन, वादन और नृत्य शैलियों में लय, ताल और रस किस प्रकार समन्वित रूप में प्रस्तुत होता रहा है? और रसाभिव्यक्ति किस प्रकार सम्भव होती है? उसका विस्तृत और उदाहरण सहित वर्णन अत्यन्त आवश्यक है ।

प्राचीन काल में भरत का नाट्य शास्त्र रस सिद्धान्त का प्रवर्तक ग्रन्थ माना जाता है किन्तु भरत कालीन संगीत लय और ताल का अस्तित्व केवल नाट्य के सदर्थ में ही किया गया है । भरत कालीन जातियों, गीतियों, गीतों और ध्रुवाओं का प्रयोग और उनमें लय, ताल और रस का प्रयोग और वर्णन नाट्य के सदर्थ में ही हुआ है अलग से संगीत के सदर्थ में नहीं है। “षडजोदीच्यवतती आदि 18 जातियों का सम्बन्ध आठ रसों से : -” स्थापित किया गया है । <sup>1</sup>

भरत कालीन गीतियाँ मागधी, अर्धमागधी, सम्भाविता, पृथुला है। चित्रा, वार्तिक और दक्षिण गायन, वादन शैली में द्रुत लय, समयति तथा अनागत ग्रह, चित्रा वृत्ति में मध्य लय, श्रोतोगतायति तथा द्विकल ताल-वार्तिक शैली में तथा दक्षिण वृत्ति में विलम्बित लय, गोपुच्छायति तथा चतुष्कल ताल के प्रयोग का वर्णन किया गया है ।

मागधी गीत में गीत का गान 3 विभिन्न लय खण्डों में किया जाता रहा है अर्थात् गीत के प्रथम खण्ड का गान विलम्बित लय में, द्वितीय खण्ड का गान मध्य लय में तथा तृतीय अन्तिम खण्ड का गान द्रुत लय में किया जाता था । अर्धमागधी द्रुत लय में गायी जाने वाली गायन शैली थी । नाट्यशास्त्र में आसारित वर्धमान, उपोहन आदि गीतों का विस्तार पूर्वक वर्णन किया गया है तथा सप्तरूप नाम से <sup>2</sup> गीतों का वर्णन

1 ना०शा० - 29-1-10 श्लोक

2 ना०शा० - 31/288-414

मद्रक, अपरान्तक, प्रकरी, ओवेणक, उल्लोप्यक, गोविन्दक, उत्तर आदि के नाम से किया गया है। उपर्युक्त गीतो का छन्दादि नियमों के अनुसार त्रिविध विभाजन किया जाता है जो निर्युक्त, पद निर्युक्त, अनिर्युक्त के नाम से वर्णित है। नाट्यशास्त्र में छन्द, वृत्त और पद से युक्त विशिष्ट रचना ध्रुवा गीत के रूप में वर्णित की गयी है। आचार्य अभिनव गुप्त के अनुसार नाटक के विभिन्न प्रसंगों में भावनात्मक ऐक्य स्थापित करने के कारण ये नाट्य गीत 'ध्रुवा' कहलाये। ध्रुवाओं का प्रयोग नाट्य प्रसंगों के अनुरूप रस का प्रयोग किये जाने पर नाट्य को उज्ज्वल बना देता है।<sup>1</sup> ध्रुवा 5 प्रकार की वर्णित की गयी है। ॥1॥ प्रावेशिकी ॥2॥ आक्षेपिकी ॥3॥ प्रासादिकी ॥4॥ अन्तरा तथा ॥5॥ नैष्कामिकी<sup>2</sup>। आक्षेपिकी का गान द्रुत लय में, प्रासादिकी का सम्बन्ध विशिष्ट मन-स्थिति के साथ है। अन्तरा नामक ध्रुवा खेद, विस्मृति, क्रोध आदि अवस्थाओं को व्यक्त करने के लिये प्रयोग की जाती थी। ध्रुवा गीत शब्द, छन्द तथा ताल की दृष्टि से पूर्णतः निबद्ध हुआ करते थे। भरत के अनुसार गीत का ऐसा कोई पद नहीं जो छन्द पर आश्रित न हो।<sup>3</sup> ध्रुवा गीतों में प्रथम अलाप, पश्चात् वाद्य, और छन्दगान यही क्रम आवश्यक माना जाता था। ध्रुवा के साथ मृदंग और पुष्कर जैसे वाद्यों की संगति की जाती थी। इन गीतों का प्रयोग नाट्यानुकूल भावों की वृद्धि करने में होता था। नाट्यशास्त्र में भरत ने पात्र तथा रस के अनुकूल लय तथा मृदंग वादन के सम्बन्ध में पर्याप्त विवेचन किया है।<sup>4</sup> भरतानुयायी कोहल ने प्रवेशिकी ध्रुवा का गान वलित नाम से मध्य लय में किया जाना चाहिये, ऐसा उल्लेख किया है। उल्लसन नामक लय का प्रयोग वीर रस के

---

1 ना० शा० 312 / 455

2 ना० शा० 32/ 4-6 श्लोक सख्या

3 ना० शा० 32/400

4 ना० शा० 33 अध्याय, 13/ 10-23

लिये, जन्मलिका लय का प्रयोग करुण रस के लिये तथा खण्ड धरा का उपयोग रथ की गति को सकेतित करने के लिये है।<sup>1</sup> इन विविध लय प्रकारों का प्रयोग अभिष्ट रस के परिपोषण के लिये किया जाता रहा है। ध्वनि समूहों का गान अथवा वादन विशिष्ट लय में किये जाने पर तदनुकूल भावों को उद्दीप्त करता है। यह तथ्य अनुभव सिद्ध है। द्रुत लय में गान अथवा वादन द्वादे भावों को सरल बना देता है तो विलम्बित लय में प्रस्तुत संगीत वातावरण को शांत कर देता है। नाट्य शास्त्र के अनुसार चचत्पुट, चाचपुट, षटपिता पुत्रक, पचपाणि, समपक्वेष्टा और उधट्ट ताले ध्रुवा, जाति, गीत, गायकी के साथ निबद्ध हुआ करती थी।<sup>2</sup> भरत कालीन ध्रुवा गायन शैली का शास्त्र ही केवल उपलब्ध है इसके क्रियात्मक पक्ष को प्रस्तुत करने के लिये कोई भी प्रमाण उपलब्ध नहीं है।

भरत कालीन संगीत केवल स्वर तथा ताल का स्वच्छन्द प्रयोग नहीं वरन् स्वर तथा ताल के समन्वित सार्थक शब्दों का समूह है। अतः रसानुभूति से पूर्व श्रोता के लिये उन्हीं स्थायी भावों की अनुभूति सभ्य है जो विशुद्ध काव्य से हो सकती है। इस दृष्टि से काव्यगत रस प्रक्रिया संगीत पर चरितार्थ हो सकती है तथा नाट्य एवं काव्य के अष्टरस संगीत में पूर्णतः अनुभूत किये जा सकते हैं। वाद्य वादन का सम्बन्ध मुख्यतः गीत की संगति से रहा है। अतः स्वाभाविक है कि गीतों का वादन, श्रोताओं के अन्तः में तदनुकूल स्थायी भाव, जागृत करके रस सिद्धि सम्भव कर सके। नृत्य का भरतोक्त गान्धर्व में कोई स्थान नहीं है। वह एक स्वतन्त्र ललित कला है जो गीत के अभिनय से प्रेक्षकों को रस प्लावित कर देती है। गीत के शब्द और अर्थ के साथ आंगिक, वाचिक आदि चतुर्विध अभिनय का संयोग होने पर नृत्य के द्वारा रसानुभूति काव्य तथा संगीत की अपेक्षा, द्रुततर गति से होती है। जाति गायन तथा वाद्य वादन की रस निर्माण क्षमता विशिष्ट सदभ एवं वातावरण पर निर्भर करती है।

सगीत रत्नाकर के प्रबन्ध अध्याय में तालों के प्रयोगिक पक्ष का भी वर्णन किया गया है। प्रबन्धों का प्रदर्शन उदग्राह मेलापक, ध्रुव एवं आभोग कह जाते थे। इनके स्वर, विरुद्ध, पद, तेनक पाट व ताल इस प्रकार छः अंग माने गये। "ताल" प्रबन्ध का एक अनिवार्य अंग था एवं दो अंगों वाले तारावलि प्रबन्ध में भी स्वर के साथ ताल का संयोग था उक्त छ. अंगों के आधार पर 5 जातियों का निर्माण हुआ जो श्रुति, नीति, सेना कवित्त एवं चम्पु आदि नामों से जाना गया। सगीत रत्नाकर में आली जाति के चौबिस प्रबन्ध, विप्रकीर्ण श्रेणी के 36 प्रबन्ध तथा शुद्ध सूड जाति के 8 प्रबन्धों का वर्णन किया गया है। जिनमें तालों का प्रयोग उनकी लय, वर्णनीय विषय, रस आदि का वर्णन किया गया है। इस ग्रन्थ में लय, ताल और रस का सम्बन्ध बहुत स्पष्ट एवं विस्तृत रूपों में उद्धृत किया गया है।

शुद्ध सूड प्रबन्ध के अन्तर्गत एला प्रबन्ध में मूठ द्वितीय, ककाल एवं प्रति ताल का प्रयोग हुआ है तथा गीत के वर्णनीय विषयों में त्याग, सौभाग्य, शौर्य, धैर्य आदि रसों की अभिव्यक्ति हुई है।

करण नामक प्रबन्ध के साथ रस-ताल की संगति का उल्लेख है। डेनकी नामक प्रबन्ध में उदग्राह एवं मेलापक विलम्बित ककाल ताल का प्रयोग मान्य था। वतनी प्रबन्ध में ककाल, प्रतिताल, कुडुवक एवं द्रुमंठक में से किसी एक ताल का प्रयोग होता था। झोम्बड नामक प्रबन्ध में रस तालों के प्रयोग का उल्लेख है ये ताल हैं नि.सारुक, कुडुवक, त्रिपुट, प्रतिमठ, द्वितीय, गारुगी, रस, यति लग्न अड्डे तथा एक ताली। एक ताली और लस्तुक तारावलि जाति का स्वरताल बद्ध प्रबन्ध था। रसक प्रबन्ध रस ताल में गाया जाता था। आली जाति के अन्तर्गत 24 प्रबन्धों का सगीत-रत्नाकर के प्रबन्ध अध्याय में उल्लेख किया गया है। वर्ण, स्वर एवं वर्ण - इसमें वर्ण ताल का प्रयोग होता था।

गद्य - छन्द हीन पद समष्टि को गद्य एवं उनके गेय रूप को गद्य प्रबन्ध कहते थे जिसमें सुसम्बद्धता का नियम था इसमें 6 गतियों का निर्देश है:-

-द्वुत, विलम्बिता, मध्या, द्वुतामध्या, द्वुतविलम्बिता, मध्यविलम्बिता । कैवाड प्रबन्ध के लिये ताल के निश्चित नियम नहीं थे । तत्कीन कैवाड प्रबन्ध से आधुनिक ख्याल व तराना गीतों की उत्पत्ति हुयी ऐसा विद्वानों का कथन है । <sup>1</sup>

सगीमज्ञ अकचारिणी प्रबन्ध एव रौद्र रसों को मिश्रित कर एक से लेकर पाँच तालों का समावेश करते थे एव इन भेदों को वासवी , कलिका, वृत्ता, वीरवल्ली, वेदोत्तरा एव जातिमती कहते थे । कन्द प्रबन्ध को ताल वर्जित कहा है । तुरगलील प्रबन्ध की रचना हरलील ताल में हुयी है जिसका दूसरा नाम तुरगलील भी है। गजलील प्रबन्ध में गजलील ताल गाया जाता था । द्विपदी प्रबन्ध के शुद्धाखण्ड, मात्रा एव सम्पूर्णा ऐसे चार प्रकार हैं । उसे करुण ताल में प्रस्तुत किया जाता था । क्रौंचपद प्रबन्ध में प्रतिताल का उल्लेख सगीत-रत्नाकर में है । स्वरार्ध प्रबन्ध में किसी ताल के प्रयोग का निर्देश नहीं है । आर्या प्रबन्ध में आर्या छन्द के प्रयोग होने का उल्लेख है । द्विपथ प्रबन्ध को द्विपथ छन्द में गाया जाता था । कलहंस प्रबन्ध की रचना कलहंस में होती थी । इस प्रबन्ध हेतु झम्पा ताल का प्रयोग होता था । वृत्त प्रबन्ध छन्द में कलाकार की इच्छा के अनुरूप ताल का प्रयोग करने पर वृत्त प्रबन्ध कहलाता था । मात्रिका प्रबन्ध में देशी तथा मार्गी दोनों तालों के प्रयोग की मान्यता थी । राग कदम्बक प्रबन्ध में प्रारम्भ में सिंह नन्दन ताल और समाप्ति ताल मानयोग से की जाती थी । पंच तालेश्वर प्रबन्ध में पांच मार्ग तालों का प्रयोग होता था । वीर रस के प्रयुक्त होने पर इस प्रबन्ध को वीरावतार एव श्रृंगार रस में प्रयुक्त होने पर इसे तिलक कहते थे । पंचतालों के प्रयोग के कारण ही इसका नाम पंचतालेश्वर पड़ा । श्रीरग प्रबन्ध में चार तालों के प्रयोग चार रागों में होते थे । श्री विलास, पांच रागों के साथ पाँच तालों का प्रयोग इस प्रबन्ध हेतु उल्लिखित है । उमा तिलक प्रबन्ध को तीन राग और तीन तालों में निबद्ध कर अन्त में विरूद का प्रयोग वर्णित है। विजय प्रबन्ध का प्रयोग राजाओं के विजय समारोह में होता था तथा

विजय ताल में ही गाया जाता था । सिंह लील प्रबन्ध को सिंह लील ताल में ही गाया जाता था । हसलील ताल का प्रयोग हसलील प्रबन्ध में किया जाता था । झम्पट प्रबन्ध में झम्पट छन्द की योजना क्रीडा ताल में होती थी । त्रिभंगी प्रबन्ध में त्रिभंगी ताल और त्रिभंगी छन्द में निबद्ध प्रबन्ध गाया जाता था । चर्या प्रबन्ध में पद्यदी आदि छन्दों व द्वितीया आदि तालों का प्रयोग होता था । पद्यदी प्रबन्ध पद्यदी छन्द में रचित वीर रस प्रधान प्रबन्ध है। मगलाचार, निस्सारक ताल के साथ प्रयुक्त होता था । यह भावनी जाति का प्रबन्ध है । मगल वाचक पदों को विलम्बित लय में गाने पर मगल प्रबन्ध होता था ।

वर्तमान संगीत की दृष्टि से सालग सूड प्रबन्धों का विशेष महत्त्व है क्योंकि ध्रुवपद गीतों की परम्परा इन्हीं प्रबन्धों से विद्वानों के मतानुसार प्रस्थापित हुयी । सालग सूड के अन्तर्गत ध्रुव , मठ, गतिमण्ड, निस्सारक , अड्ड ताल , रास और एक ताली इन सात गीतियों को मानते हैं। शुद्ध सूड में वर्णित एक ताली का सालग सूड में वर्णित एक ताली से कोई सम्बन्ध नहीं है। इन गीतियों में प्रयुक्त तालों के नाम ध्रुव, मण्ड ताल जिसके छः भेदों का वर्णन और उनका छ. प्रकार की गीतियों के साथ प्रयोग तथा उनके द्वारा विशेष रस की निष्पत्ति का वर्णन इस प्रकार है:-

1 जनप्रिय गीत - जगणात्मक मण्ड ताल का प्रयोग - वीर रस हेतु, मगल गीति भगणात्मक मण्ड ताल का प्रयोग - शृंगार रस हेतु, सुन्दर गीति - सगणात्मक मण्ड ताल का प्रयोग - शृंगार रस हेतु, वल्लभ गीति में रगणात्मक मण्ड ताल का प्रयोग - करुण रस हेतु , कलाप गीति - मगणात्मक मण्ड ताल का प्रयोग - हास्य रस हेतु, कमल गीति - विरामान्त दो द्रुत और एक लघु - अदभुत रस हेतु किया जाता रहा है । मण्ड ताल के कुल 10 प्रकार के प्रयोगों का वर्णन संगीत-रत्नाकर के तालाध्याय में हुआ है । प्रतिमण्ड ताल का प्रयोग सालग प्रबन्ध की चार गीतियों में चार प्रकार से किया जाता था तथा उनके द्वारा

निम्नलिखित रसों की निष्पत्ति होती थी - अमर गीति में एक गुरु का प्रयोग होता था शृंगार रस हेतु । तार गीति में दो विरामान्त द्रुत के बाद दो लघु का प्रयोग - वीर तथा रौद्र रस हेतु, विचार गीति में तीन विरामान्त लघु का प्रयोग - करुण रस हेतु , कुन्द गीति में उद्ग्राह खण्ड के विराम ताल में तीन लघुओं का प्रयोग शृंगार रस हेतु किया जाता था ।

सप्त सूड प्रकारों में तालों के जटिल प्रयोग होने के कारण वर्तमान ध्रुवपद की सरल शैली का शास्त्रीय संगीत में प्रादुर्भाव हुआ। संगीत रत्नाकर के प्रबन्ध अध्याय में वर्णित प्रबन्धों का लय, ताल और रस का विवेचन विश्व संगीत समाज के सम्मुख तत्कालीन ताल रूचि का गौरवपूर्ण स्वरूप उद्घाटित करता है । किन्तु इस प्रबन्ध गायकी का कोई क्रियात्मक पक्ष का उदाहरण स्वर लिपि रूप में उपलब्ध नहीं है। ध्रुवपद शैली - प्रबन्ध गायन शैली का रूपान्तर ही अधिकांश रूप में आज ध्रुपद में विद्यमान है । प्राचीन अलाप के जो नियम थे वे सब आज कुछ परिवर्तन के साथ ध्रुवपद गायन के अलाप में मिलते हैं । अनिवार्य गान की रूपकालप्ति का लय बद्ध रूप अलाप के संचारी भाव में पूर्णतः परिलक्षित होता है । इन सब सबल आधारों से यह निःसंकोच कहा जा सकता है । कि ध्रुवपद शैली, प्रबन्ध गान का रूप कुछ रूपान्तर से हमारे सामने प्रस्तुत करती है । आज के ध्रुवपदों में अनेक धार्मिक पवों, राज दरबारों, सामाजिक रीति रिवाजों, वेदान्त के सिद्धान्तों भक्ति मार्ग के विभिन्न पथों आदि का विस्तृत और सामाजिक रूप प्रस्तुत होता है। ध्रुपद गायन के विस्तार के मुख्य आधार राग, लय, ताल और भाव हैं। राग का शुद्ध रूप हमें ध्रुवपद की श्रेष्ठ रचनाओं में उत्कृष्ट रूप से मिलता है। राग के वर्णित स्वरों, अल्पत्व , बहुत्व, वादी-सवादी आदि राग के रचनात्मक तत्वों का ध्रुवपदों में पूर्ण रूप से परिचालन होता है । ध्रुवपद एक गम्भीर और जोरदार गायन शैली मानी जाती है । ध्रुवपद के गीत प्रायः हिन्दी, उर्दू एवं ब्रजभाषा में मिलते हैं । यह मर्दानी आवाज का गायन है । उसमें वीर, शृंगार और शान्त रस प्रधान भाव मिलते हैं।

ध्रुपद में स्थायी, अन्तरासचारी और आभोबा ऐसे चार भाग होते हैं । ध्रुवपद अधिकतर चार ताल, सूलताल, गजझपाताल, तीव्रा ताल, ब्रम्हताल, रुद्र ताल लक्ष्मी ताल आदि में गाये जाते हैं । ध्रुपद में तानों का प्रयोग नहीं होता किन्तु गमक और बोल तान का प्रयोग होता है । इसमें दुगुन तिगुन, चौगुन आड, कुआड आदि लयकारियों के द्वारा अदभुद रस भी उत्पन्न किया जाता है । ध्रुपद गायको को कलावन्त की सजा से विभूषित किया गया है । ध्रुवपद गायको के भेद उनकी चार वाणियों के अनुसार किये जाते हैं। चार वाणियाँ — गोबर हरी वाणी या शुद्ध वाणी, खण्डार वाणी, डागुरवाणी, नोहार वाणी । इन वाणियों के क्रियात्मक पक्ष का गान करने के लिये कोई स्वर लिपि उपलब्ध नहीं है केवल शास्त्र ही उपलब्ध है । गोबर हरी वाणी में प्रधान लक्षण प्रसाद गुण है । यह शात रसोद्दीपक है । इसमें आशा विश्वास और विश्राम की स्थिति का आभास मिलता है । खण्डार वाणी में वैचित्र्य और ऐश्वर्य प्रकाश खण्डार वाणी की विशेषता है । यह तीव्र रसोद्दीपक है । गोबर हरी वाणी की अपेक्षा इसमें वेग और द्रुत लय में निबद्ध रचनाये होती है ये कीर्ण, क्रोध, भयानक रस की उत्पत्ति करती है । इसकी गति या लय अति विलम्बित नहीं होती। डागुर वाणी में सरलता और लालित्य गुण प्रधान है । इसकी गति सहज व सरल है । इसमें स्वरों का टेढ़ा और चित्रकाम दिखाया जाता है। नोहार वाणी में नेहार रीति से सिंह की गति का बोध होता है । एक स्वर से दो तीन स्वरों का लघन करके परवर्ती स्वर में पहुँचना इसका मुख्य लक्षण है । नोहार वाणी विशेष रूप से अदभुद रस की सृष्टि करती है । गोबर हरी वाणी या शुद्ध वाणी में डागुर वाणी का ही नाम का रूपान्तर मिलता है । शुद्ध वाणी ही इस शैली की आत्मा है और इस शैली की प्रतिष्ठा भी है। संगीत का प्राण स्वरूप जो रस वस्तु है उसका अविकल झरना शुद्ध वाणी में ही मिलता है । इस लिये शैली लोग सवेदा शुत्र वाणी के संगीत पर विशेष जोर देते हैं । डागुरवाणी में एक स्वर दूसरे स्वर के साथ जिस विचित्रता के साथ मिलता है उस कारण उसमें एक विचित्र और रहस्य भय भाव उत्पन्न हो जाता है ।

खडारवाणी को सस्कृत में भिन्नागीति कहा गया है। इस वाणी में स्वर के भिन्न-भिन्न टुकड़े करके गाने हैं। सम्भवतः इसीलिये सस्कृत में इसको भिन्न कहा जाता है। दोनों शब्दों का मूल तात्पर्य एक ही है। स्वर को सरल भाव से प्रकट न करके कुटिल भाव में खण्ड-खण्ड में प्रकट करना ही खण्डार वाणी की विशेषता है। इस कृत्य में स्वर की मधुरता का नाश नहीं होता, अपितु सूक्ष्मगमक की सहायता से स्वर को आन्दोलित करने पर उसमें मधुरता की और भी वृद्धि होती है। इसीलिये कलाकार गमक की सहायता से खडार वाणी गाते हैं। यत्र संगीत में वीणा द्वारा खण्डार वाणी का सैनी लोग विविध प्रकार से मध्यलय का गमक व जोड़ में उपयोग करते हैं। शुद्ध वाणी की प्रधानता रबाब द्वारा दिखायी जाती थी क्योंकि रबाब का स्वर सरल होता है। इसमें विलम्बित, मध्य, द्रुत ये त्रिविध अलाप बखूबी दिखाये जा सकते हैं।<sup>1</sup>

लय की दृष्टि से उपर्युक्त चारों भागों के अलाप में स्थायी में विलम्बित लय के साथ अलाप चलता है। अन्तरे में अलाप करते समय मध्यलय कर दी जाती है और बीच-बीच में छोटी-छोटी तानों की सहायता से अलाप के काम में सुन्दरता पैदा की जाती है। सचारी भाग में लय द्रुत हो जाती है और तीनों सप्रको में गमक तथा लयकारी का प्रदर्शन करते हुए अलाप चलता है। आभोग में लय को और भी द्रुत करके अन्तरा के भाग को विविध प्रकार से दोहराते हुये गमक का प्रयोग जारी रखा जाता है और गायक जितनी तेजी से गा सकता है, अपना पूर्ण कौशल दिखाते हुये तबले या पखावज के बोलों के साथ एक प्रकार की प्रतियोगिता उपस्थित कर देता है। इस भाग के बोल नोमतोम के शब्द तथा अति द्रुत लय के कारण तराने का रूप धारण कर लेते हैं।<sup>2</sup> ध्रुवपद गायकी में लय, ताल और रस का सम्बन्ध अत्यन्त ही स्पष्ट है और शोध विषय को अत्यधिक स्पष्ट करने में सहायक है।

1 इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ 141/142 पर उद्धृत

2 इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ 144 पर उद्धृत

ब्रजधर हरि हे गिरधर ।  
 दाता धाता आता विष्णु भानु जह्नु जिष्णु द. रोदर बैठभारि !  
 हंपाकश मायापति रार्नभावन जगदीश गर्वमगल ममहृष्टि विश्वरूपी अगुरारि ।  
 हर प्रिय विभु कवि भग पितु मनु रवि यम गिरि भृगुवृष्टि घटपति वर स्वर,  
 गुरु खल धर अद्वैत कृत कलियुगहयबलि श्रुतशुभधर हे गिर हे गिर .... ।  
 अनघ अक्षय अचल अयन भरत चपल सूर्य नित्य वायु देव मत्स्य वत्स्य  
 कर्म शेष हंस दक्ष भानु वेद सुधी वशी तपी ब्रती शिखी सुखी  
 पावन चरणशरण दे, चरणशरण दे, चरणशरण दे .... ।  
 अविचल रतिप्रिय अरजुन गगणपति शुचित्रत निरमल सात्वथ निरगुण कुलवर  
 जल्पक सर्वग कर्मद वामन मानद सागर पावक तारक रामक  
 रामक यादव राघव नारद विशाल उदार पुराण मानी  
 भागी नादी निरमल बुधिकर हे, निरमल बुधिकर हे, निरमल बुधिकर हे .... ।  
 जगद्गुरु जगत्पति जगन्मय गदाधर राजपति भवसेतु बैकुण्ठ  
 निम्बान गुणवान् वसुधार अणुरूप भगवान् दयाल  
 सुमगल सुमगल दे, सुमगल सुमगल दे, सुमंगल सुमगल दे .... ।  
 गिरवरधर कल्याणकर सदयहृदय वागुदेव मधुसूदन गोतापति महासेतु  
 दयाराग आङ्कार ध्यानवान् रागवान् शक्तिमान् मोहन  
 गगपाणि चक्रपाणि हे गदापाणि पद्मपाणि हे हेभराशि पद्मनाभ ।  
 गुरुभृगुगुरु वागकरमा भक्तवत्सल शेषशायी भूमिशायी  
 जगशायी सव्यगात्री सत्यवादी ब्रह्मज्ञानी सर्वसाक्षी  
 दिव्यमात्री मेघमाली शुभप्रद सर्वमगल मगलाकर हे,  
 सर्वमगल मगलाकर हे, सर्वमगल मगलाकर हे .... ।  
 माधवमोहन, सुररिपुमर्दन जन्मनरंजन भवभयभंजन  
 वत्सरूपधर गोपमांक्षकर गोपनिधर काममानहर  
 अधरधराधर ऋद्धिसिद्धिप्रद सामगानकर नरनारायण  
 मंगल रोहिणिनंदन यशुदानंदन हे, रोहिणिनंदन  
 यशुदानंदन हे, रोहिणिनंदन यशुदानंदन हे .... ।

ताल : चारताल

• स्थायी

×	०	२	०	३	४	
						त्रि
			सा	रे	म	प
			ब्र	ज	ध	र
						ह
						रि

धु	-	प	गु	गु	रे				
हे	ऽ	गि	र	ध	र				
प	धु	प	सां	त्रि	धु	प	म	गु	रे सा -
दा	ऽ	ता	ऽ	धा	ऽ	ता	ऽ	त्रा	ऽ ता ऽ
गा	रे	म	गु	-	रे	सा	-	त्रि	धु प ध
वि	ऽ	ष्णु	भा	ऽ	नु	ज	ऽ	ह्र	जि ऽ ष्णु
सा	रे	म	गु	रे	म	प	सां	त्रि	ध प म
दा	ऽ	मो	ऽ	द	र	कै	ऽ	ट	भा ऽ रि
हे गिरधर.....									

## अन्तरा •

×	०	२	०	३	४
धु	प -	म गु	रे सा	रे म	प धु प
ह	पी ऽ	के ऽ	श मा	ऽ या	ऽ प ति
म	- गु	रे प	धु गु	रे म	प धु सां
म	र व	भा ऽ	व न	ज ग	दो ऽ ण
सां	मं पं	गु -	रें सां	त्रि सां	धु - प
स	र व	मं ऽ	ग ल	स म	ह ऽ टि
म	प त्रि	धु प	गु -	रे सा	रे म प
वि	ऽ श्व	रु ऽ	पी ऽ	अ गु	रा ऽ रि
हे गिरधर.....					

## सम से दुगुन •

शारे	सात्रि	भगा	रेम	गुरे	मप	गुग	रेम	धुप	धुधु	पप	गुग
हर	प्रिय	विभु	कवि	भग	गितु	मनु	रवि	यम	गिरि	भृगु	अणि
सासा	रेरे	मम	पप	धुधु	सासां	त्रि	धुधु	पप	मम	गुग	रेरे
घट	पति	वर	स्वर	गुरु	गेल	धर	अहत	कृत	कलि	युग	हय

मप धुसा रंमं पधु पं मम गु गु रेंरें सां सां नित्रि  
 वील श्रुत शुभ धर हे ऽऽ गि र हे ऽ गि र  
 ह गिरधर..... ।

### • सम से तीया-सहित त्रिगुन

×	धुधुधु	पपप	०	ममम	गुगुगु	२	रेंरेंरें	सासासा	०	म-रे	म-गु	३	रें-म	प-गु
	अनघ	अक्षय		अचल	अयन		भरत	चपल		मूर्ध	निऽत्य		वाऽयु	देऽव
४	प-गु	गु-रे	×	म-प	धु-प	०	प-प	सां-रें	२	मं-पं	धुं-पं	०	मगु-	रेंसां-
	मत्स्य	वत्स्य		कूऽर्म	शेऽप		हऽस	दऽक्ष		भाऽनु	वेऽद		सुधीऽ	वशीऽ
३	त्रिधु-	पम-	४	गु-रे-	सासा-	×	रें	म	०	प	धु	२	सारेंमं	पधुप
	तपीऽ	व्रतीऽ		शिखीऽ	सुखीऽ		पा	ऽ		व	न		चरण	शरण
०	ग	रेंसांनि	३	धुपम	गु	४	सारेंम	पधुप						
	दे	चरण		शरण	दे		चरण	शरण		हे गिरधर				..... ।

### • सम से तीया-सहित चौगुन

×	धपमगु	रेंसांनिधु	०	सागुरेगु	रेंसारेंम	२	रेंमपधु	धपपम	०	पधुपप	धुसांनिधु
	अधिकल	रंताप्रिय		अरजुन	गगुपति		धुचित्रत	निरमल		सतपथ	निरगुण
३	पत्रिधुधु	पपत्रिधु	४	धुसांरेंसां	रेंमंपं	×	धुं'पधुं'धु	'पमंपं	०	मगुमम	मगुगुगु
	कुलवर	जल्पक		रावंग	कर्मद		वाऽमन	भाऽनद		राऽगर	पाऽवक
२	गुरेंसांसां	सांनिधुधु	०	सांसांनित्रि	धुधुपप	३	ममगुगु	रेंरेंसासा	४	रेंरेंम	पपधुधु
	ताऽरक	साऽमग		राऽसक	याऽदव		राऽघव	नाऽरद		विशाऽल	उदाऽर
×	सांभागागां	रेंमंगुरें	०	सांगुरेंसां	त्रिरेंसांनि	२	धुपधुप	मगुमगु	०	रें	सारेंसांरें
	पुराऽगु	भाऽनीऽ		जाऽनीऽ	नाऽदीऽ		निदमल	बधिकर		ह	निरमल

३	मपमप	४	सारंमम	गुरेसांति	
वधि १.२	हे	निरमल	बुधिकर	हे गिरधर	...

### सम से तीया-सहित पंचगुन •

५	पधुपधुति	०	तिधुतिधुसां	०	सांतिधुपम	गुरेगातिधु	२	सागुगुरे	रेरेम-प
	जगद्गुरु		जगत्पति		जगन्मय	गदाऽधर		राऽजगति	भवसेऽतु
०	पधुपधम		ममपतिधु	३	धुमांतिधुसां	रेसांगुरेसां	४	सांतिधुमांति	धुपमगुरे
	वैऽकुण्ड		निरऽजन		गुगुवाऽन	वगुवाऽर		अगुवाऽर	भगवाऽन
१	सा	०	म	२	धधपमप	पमगुमगु	०	प	मगुरेमप
	द	५	ल		सुमऽगल	सुमऽगल		दे	सुमंऽगल
३	मगुरेमगु		रे	४	सागुरेगुरे	सारेमपप			
	सुमंऽगल		दे		सुमऽगल	सुमऽगल		हे गिरधर	...

### सम से तीया-सहित छद्गुन •

५	सारेमपधुसां	०	तिंतिंतिधुतिधु	०	धुधुधुपधुप	प-पपमप	०	गुमगुपमगु	रेगुरेमगुरे
	गिरधरधर		क.गगाऽकर		गदगहृदय	वाऽगुदेऽव		मधुगुऽरन	मीऽनाऽपति
०	मपधुसांतिसां		तिधुपमगुरे	३	सारेसारे-रे	मरेमप-प	४	धुधसां-सां	गुरेसारेंसारें
	महाऽरोऽतु		दयाऽराऽम		ओऽङ्काऽर	ध्याऽनवाऽन		राऽगवाऽन	शऽक्तिमाऽन
५	मं	०	धुं	०	मंममगुगु	रे-रेंसां-सां	०	ति	धध-प-प
	मो	५	ह		शंऽखपाऽणि	चऽकपाऽणि		हे	गदाऽपाऽणि
३	ममगुगुगु		रे	४	सारेमरेमप	मपधुपधुसां			
	पऽधवाऽणि		हे		हेऽमराऽणि	पऽधनाऽभ		हे गिरधर	...

● सम से तीया-सहित सतगुन

रेमपधुमारेमं	पमगुमपप-	० धुपमपधुधुधु	प-पमगुमप	२ मममगुगुगु	रेंरें-रें-सा-
सुरअसुरगुरु	वाऽमकरमाऽ	भऽक्तवत्तल	थोऽपशाऽयीऽ	भूऽमिशाऽयीऽ	जलेऽसाऽयीऽ

० सारंमगुसा-	त्रि-त्रिरें-सा-	३ गु-गुगुरेंसां-	सां-सांति-ति-
सऽव्यसाऽचीऽ	सऽत्यवाऽदीऽ	त्रऽह्यजाऽनीऽ	सऽर्वसाऽकीऽ

४ ध-पधु-प-	पमगुगुरेरेसा	× नि	रे	० म	गु
दिऽव्यमाऽनीऽ	मेऽघमाऽलीऽ	शु	भ	प्र	द

२ रेसारंमगुरेसा	रेमगुमपप	० गु	रेमगुरेरेगुरे	३ म-मप-धुधु	प
सऽर्वमऽगल	मंऽगलाऽकर	हे	सऽर्वमऽगल	मऽगलाऽकर	हे

४ पमपधुपतिधु	धसांतिधुसां-ति	
सऽर्वमंऽगल	मंऽगलाऽकर	हे गिरधर .....

● सम से तीया-सहित अठगुन

× धुसांतिधुसांरेंगुरे	सांतिधपमगुरेसा	० रेंरेमम' धुधु	सांसासासागुगुगु
माऽधवमोऽहन	सुररिपुमर्दन	जनमन'ऽजन	भवभयभंऽजन

२ रेंमपंधु'पं'पंमं	गुरेंसांगुरेंसांगुरें	० सांतिधुसांतिधुसांति	धपमगुपमगुरे
वत्सहऽपधर	गोऽपमोऽक्षकर	गोऽवरधनधर	काऽभगा'नहर

३ रेगारेसारंमप	मपधुसांपधुसांसा	४ मगुरेंसांपमगुरें	सांमतिगुगुपगा
अधरधराऽधर	अऽद्धिसिऽद्धिप्रद	साऽमगाऽनकर	नरनाऽराऽयगा

## ध्रुपद-राग मालकोश

## ताल : चन्द्रचारताल

स्थायी •

×	२	३	४
सां - सां नि	सां नि	नि - नि	नि ध्रु मग रा
सं ऽ क प	र च ढ्यो ऽ	रा ऽ म	दऽ रा
नि सा ध्र नि	सा सा गु म	गु म ध्र म	ध्र
भि इ त लं	ऽ क प ति	म सु र	ख ल

अन्तरा •

म गु म म	ध्रु नि सां सां	नि सां गुं नि	सां
उ ढ त भु	ज मुं ऽ ढ	गि र त थ	ल
नि ध्रु नि सां सां	गुं गुं म म	गु मं गु सांनि	सां
को ऽ पे क	पि भा ऽ लु	नी ऽ ल नऽ	ल
नि ध्रु - नि सां	गुं सां नि ध्रु	नि ध्रु म	म
दे ऽ व दे	ऽ ख हि वि	मा ऽ न च	क
गु म गु सा	नि सा गु म	गु म ध्र म	ध्रु
य ज त शं	ऽ ख ङ ब	जो ऽ तो ग	ढ

पखावज पर चन्द्रचारताल के बोल ( मात्रा १३ ) •

×	२	३	४
धा कि ट धा	धेधे धा दि ता	ता तृक धिकि	टधा ऽन

स्थायी की दुगुन •

×	२	३	४
सां- सांनि सांनि	नि ध्रुनि धमगु	मानि सांनि	निसा सागु मगु
संऽ कप रच ढ्यो	राऽ मदऽ लभि इत	संऽ कप निम्र	गुर खरा

• तीया सहित स्थायी की द्वागुन

३	सां- सांति	नि	४	ति	×	२
	सां- सांति	ति-	धुमग	सांति	सांति	सांति मधु मधु मधु
लऽ	कप	रच	लऽ	मदऽ	लभि डत	लऽ कप तिअ गुर खल

३	गम	धम	धुग	४	मधु	मधु
अगु	रख	लम	गुर	खल		

• तीया-सहित स्थायी की द्वागुन

२	सां- सांति	नि	३	ति	४	×
	सां- सांति	ति-	धुमग	सांति	सांति	सांति मधु मधु मधु
लऽ	कप	रच	लऽ	मदऽ	लभि डत	लऽ कप तिअ गुर

२	मधु	सां- सांति	मधु	३	मधु	सां- सांति	४	मधु	मधु
खल	लऽ	कप	गुर	खल	लऽ	कप	गुर	खल	

• स्थायी की चौगुन

२	सां- सांति	नि	३	ति	४	×
	सां- सांति	ति-	धुमग	सांति	सांति	सांति मधु मधु मधु
लऽ	कप	रच	लऽ	मदऽ	लभि डत	लऽ कप तिअ गुर

• तीया-सहित स्थायी की चौगुन

२	सां-सांति	सांति-	ति	३	ति	४
	सां-सांति	ति-	धुमग	सांति	सांति	सांति मधु मधु मधु
लऽकप	रच	लऽ	मदऽ	लभि डत	लऽकप	तिअ गुर खल

४	धुमधुग	मधुमधु
खल	गुर	खल



०	३	४	×	०	२
सां	निध ध	मं ग	मं ध	- मं	ग - सा
रा	रऽ ए	ते ऽ	री आ	ऽ ए	मा ऽ तु
ध	सा सा	ग -	मं ध	- मं	ग सा -
ज	ग त	ज्यो ऽ	ति ज्वा	ऽ ऽ	ला ऽ ऽ

अन्तर्ग •

ग	- मं	ध -	ध सा	- मां	ध ध -
जा	ऽ ल	गा ऽ	प्र सा	ऽ नं	भ ई ऽ
गं	- सां	गं -	ग सां	- नि	ध सां -
रि	ऽ द्वि	सि ऽ	द्वि दे	ऽ त	भ ई ऽ
ध	- मं	ध -	सां ध	ध मं	ग - मं
ता	ऽ न	से ऽ	न श	र ए	आ ऽ ए
ध	सां गं	सां -	नि ध	- मं	ग सा -
दे	हु मु	रा ऽ	द ए	ऽ दा	ऽ ता ऽ

दसवीं मात्रा से स्थायी की दुगुन •

०	३	४	×	०	२
सां	निध ध	सां, निध धमं	गमं ध-	मंग - सा	धगा साग -मं
रा	रऽ ए	रा, रऽ एते	री आऽ	एमा ऽतु	जग तज्यो ऽति
ध-	मंग	सा- सां, निध धमं	गमं		
ज्वाऽ	ऽला ऽऽ	रा, रऽ एते	री		

×	०	२	०	३	
ध -	मं	ग -	सा-निध ध-मंगम	ध-मंग -साधसा	साग-मं ध-मंग
आ	५ ए	मा	५,शःरः एतेऽरी	आऽएमा ऽतुजग	तज्योऽति ज्वाऽऽना
४	सा-,सां-निध	धमंगम			
५,शऽरऽ	एतेऽरी				

## • तीसरी मात्रा से स्थायी की तिगुन

×	०	२	०	३
ध -	सा,निध,ध मंगम	ध-मं ग-सा	धसासा ग-मं	ध-मं गसा-
आ	५ श,रऽ,ए	तेऽरी आऽए	माऽतु जगत	ज्योऽति ज्वाऽऽ लाऽऽ
४	सां,निध,ध मंगम			
श,रऽ,ए	तेऽरी			

## • दसवी मात्रा से अन्तरा की दुगुन

०	३	४	×	०	२
ग -	मं	ग- मंध	-ध सांसां	-ध ध-	ग- सांगं -गं
जा	५ ल	जाऽ लपा	५प्र सन्न	५भ ईऽ	रिऽ द्विसि ऽद्वि
सां-	निध सां-	ध- मंन	-सां धध	मंग -मं	धसा गरध -नि
देऽ	तभ ईऽ	ताऽ नसे	५न शर	एआ ५ए	देह मुरा ५द
ध-	मंग गा-	ग- मंध	-ध		
एऽ	दाऽ ताऽ	जाऽ लपा	५प्र		

## • सादे चार मात्रा के बाद से अन्तरा की चौगुन

×	०	२	०	३
ग -	मं ध	-,ग- मंध-ध	सांसां-ध ध-गं-	सांग-ग सां-निध
जा	५ ल पा	५,जाऽ लपाऽप्र	सन्नऽभ ईऽरिऽ	द्विसिऽद्वि देऽतभ
४	सां-ध- मंध-सां	धधमंग -मंधसां	गंसां-नि ध-मंग	सा-ग- मंध-ध
ईऽताऽ	नसेऽन	शरणआ ५एदेह	मुराऽद एऽदाऽ	ताऽजाऽ लपाऽप्र

## सातवीं मात्रा से अन्तरा की तिगुन •

०	३	४	×	०
ग-मं ध-ध	सांसां- धध-	गं-सां गं-गं	सां-नि गमां-	ध-मं ध-म
जाऽल	पाऽप्र सन्नऽ	भईऽ रिऽद्वि रिऽद्वि	देऽत शईऽ	ताऽन मेऽन
२	धममं ग-मं	धसांग सां-नि	ध-मं गगा-	ग-मं ध-ध
गरमा आऽप्र	देह ५, शऽरऽ, एतेऽरी	५न ५न ५न	जाऽल	पाऽप्र

ख्याल गायकी -

फारसी भाषा में ख्याल का अर्थ है विचार या कल्पना । राग के नियमों का पालन करते हुये एक ताल, त्रिताल, झूमरा ताल, आडाचारताल इत्यादि में ख्याल गाया जाता है । ख्यालों के साहित्य में , गीतों में श्रृंगार के दोनों पक्षों (संयोग और वियोग) का प्रयोग अधिक पाया जाता है। स्वर वैचित्र्य तथा चमत्कार पैदा करने के लिये ख्यालों में तरह-तरह की तानें ली जाती हैं । ख्याल गायन में ध्रुवपद जैसी गम्भीरता और भक्ति रस जैसी शुद्धता नहीं पायी जाती । ख्याल दो प्रकार के होते हैं एक जो विलम्बित लय में गाये जाते हैं उन्हें बड़े ख्याल कहते हैं<sup>1</sup> और जो द्रुत लय में गाये जाते हैं उन्हें छोटा ख्याल कहते हैं<sup>2</sup> । गायक जब ख्याल गाना प्रारम्भ करते हैं तो पहले विलम्बित लय में बड़ा ख्याल गाते हैं जिसे प्रायः विलम्बित एक-ताल , तीन-ताल , झूमरा-ताल, आडाचार ताल इत्यादि में गाते हैं फिर इसके बाद ही छोटा ख्याल मध्य या द्रुत लय में प्रारम्भ करते हैं उसे तीन-ताल या द्रुत एक-ताल में गाते हैं । छोटे, बड़े ख्याल जब गायक एक स्थान पर, एक समय में गाता है तो दोनों प्रायः किसी एक ही राग में होते हैं किन्तु बोल या कविता छोटे-बड़े ख्यालों की अलग-अलग होती है । ख्याल के विस्तार में बढ़त, फिरत, बोल उपज , लयकारी, बोलतान, तान और सरगम के साथ लय-ताल का प्रयोग करते हुये प्रदर्शन में श्रृंगार और अदभुत रसों की अभिव्यक्ति होती है ।

टप्पा -

यह हिन्दी का शब्द है शब्द कोष में टप्पा के बहुत से अर्थ मिलते हैं जैसे उछाल, कूद, फलांग , अन्तर, फर्क, और एक प्रकार का चलता गाना जो पंजाब में गाया जाता है ।<sup>3</sup> अन्तिम अर्थ संगीत के सन्दर्भ में उचित प्रतीत होता है । टप्पा अधिकतर, काफी, मिश्र काफी, मान्ड , झिझोटी,

1 इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ 151 पर उल्लिखित

2 इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ 152 पर उल्लिखित

3, इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ 153 पर उल्लिखित

राम नारायणी-गुरुगल (विलम्बित)

ध्याई—बाजे मारे नई नियावन मरो,  
छाये न नाम केर नारायणी ।

अन्तरा—पन नरे नहि उरमा,  
राम नृ गुरु ते हरि नारायणी ।

स्थायी

पदि०—मरेमा रेमप—पप धन पदि ध प'मं मरे सा —  
ना०००० मा००० ना००० हिमि० खा० वन० मे रो० का० उहे न ०  
४ x ० २ ० ३

धि० मा रेम रेमप—प म'ध(मा) दि० धन पदि ध मरे ना  
ना० म'ले० ०००० न ०० ना ० रा० ०० वन० ०० का० ०  
४ x ० २ ० ३

मरेमा रेमप मरे—सा  
ना०००० ०० वन० रेमा०००  
४

अन्तरा

धि० मा रेम रेमप—प म'ध(मा) दि० धन पदि ध  
ना० म'ले० ०००० न ०० ना ० रा० ०० वन० ०० का० ०  
४ x ० २ ० ३

मरे मा — मरे मा मरे धन मरे मरे मा धन मरे  
ना० म'ले० ०००० न ०० ना ० रा० ०० वन० ०० का० ०  
४ x ० २ ० ३

मरेमा रेमप मरे—सा  
ना०००० ०० वन० रेमा०००  
४

राग विहागढ़ा-झोटा ख्याल, एकताल

स्थायी—मन अटबयो री मेरो साँवरी सूरत मे केमे जिया लागे ।

अन्तरा—जब से देखी वाकी छवि मोरी सुझ गई 'रामरङ्ग' न लागे ॥

स्थायी

ग	म'प	नि सा	नि ध	पघ (नि)	ध प	प
म	न'अ	ट क्यो	ऽ ऽ	ऽऽ ऽ	ऽ मे	रो
३	४	X	•	२	•	
नि	- निध	प ग	म'प	मप ग	-रे सा	सा
साँ	ऽ वऽ	री ऽ	मु र	ऽऽ ऽ	ऽऽ न	मे
३	४	X	•	२	•	
सा	- गरे	ग म	प गम	गम पघ	पघ निसाँ	निध
कै	ऽ मेऽ	जि या	ऽ लाऽ	ऽऽ ऽऽ	ऽऽ ऽऽ	मेऽ
३	४	X	•	२	•	
पम	गम प	नि सा	नि			
मऽ	नऽ अ	ट क्यो	ऽ			
३	४	X				

अन्तरा

ग	म'प	नि सा	साँ ना	गं रे	साँनि रेसाँ	साँरे
अ	व'से	दे ऽ	खी वा	ऽ ऽ	कीऽ ऽऽ	छऽ
३	४	X	•	२	•	
नि	- निसाँ	निध प	प प	पघ (नि)	ध प	ग
वि	ऽ ऽऽ	मोऽ ऽ	री सु	-ऽ ऽ	ग ई	ऽ
३	४	X	•	२	•	
प	ग म	गरे सा	मा गम	गम पघ	पघ निसाँ	निध
रा	ऽ म	रऽ ग	न लाऽ	ऽऽ ऽऽ	ऽऽ ऽऽ	मेऽ
३	४	X	•	२	•	
पम	गम प	नि साँ				
मऽ	नऽ अ	ट क्यो				
३	४	X				

- १ गड्डी चलदी ए लीकां ते, अगे माही नित मिलदा हुण मिलदा तरी तां ते ।
- २ तगदूरी ताई ओई ए, खममां नूं खाण रोटियां चिट्ठी माइये दी आई ओई हे ।
- ३ चिट्ठी चादर सूतर दी, माही मेरा एज दुग्दा जीव चाल कबूतर दी ।
- ४ चलदी गड्डी वी खनो गई ए, जेडा रानं नित मिलदा ओदी बदली वी हो गई ए ।
- ५ कोठ ते का बोले, चिट्ठी मेरे माइये दी बिच मेरा वी नां बोले ।
- ६ गड्डी चलदी नूं लुक लावा, अज मेरे माही आणा मिर धो के कलिय लावा ।

कई बार 'टप्पे' गाने समय आपग में मुकाबला शुरू हो जाता है और घटो त न चलता रहता है। मुकाबले में दो टोलियाँ बन जाती हैं। एक टाली प्रश्न करती है और दूसरी उसका उत्तर देती है। यदि 'टप्पे' गाने समय केवल औरतें ही हों, तो औरतों के ही दो दल बन जाते हैं, अन्यथा (पुरुषों के भी होने पर) औरतों की पत्नियाँ औरतें व पुरुषों की पत्नियाँ पुरुष गाने हैं। एक उदाहरण देंगे —

नद-ती—गुण हीर पई कंदी ए, जिरडो दी बाजी चन्ना ऐग ये- दी तग जादी ए ।  
 लम्का—मुण रौझा प्या कंदी ए, रोशन रंदी शमा परधाना जन जादी ए ।  
 नद-ती—मिलने दी थाँ दस जा, जेड़ा सातू भाया ए उस रोग दा नाँ दस जा ।  
 लडका—मिलने दी थाँ काई ना, जेड' तुहानूँ रोग होया उस रोग दा नाँ कोई ना ।  
 नदबी—पए बाण बटेदे हो, गेने तुमी नई सोणे जिडा मान करेदे हो ।  
 लम्का—पए बाण बटेदे हो, जे अगी नई सोणे क्यो मुड-मुड बंदे हो ?

यदि मौका आ जाए तो एक-दूसरे पर भीठे-भीठे कटाक्ष भी किए जाते हैं —

लडकी—तुसी भोले-भाले हो, कुज ते गरम करो धियाँ-पुतरा वाणे हो ।

लड़का—बागे बिच पज नागाँ, माँ द' लाडलिए तैनुँ लोकाँ बिच की आयाँ ।

राटका—वागे विच पुनो पाई न, गोस्वियां गला द उत काली जल्पा दा मुल कोई न।  
 लडका—वागे रिच आया करो, जद असी सी जाइये तुसी मखियां उडायो करा।  
 लटका—वागे रिच पज लडियां, असी पिछा नइअं छुडणा भावे लग जाण हथकाइया।

कहरवा ताल

X				X				X				X			
				सा	र	प	प	म	ग	म	-	ग	सा		
				ग	डूडी	च	ल	दी	ए	ला	५	काँ	५		
रग	-	-	-	-	-	सा	रे	प	प	म	ग	म	-	ग	सा
त	५	५	५	५	५	ग	डूडी	च	ल	दी	ए	ली	५	काँ	५
रग	-	-	-	रे	रे	रे	ग	सा	रे	सा	नि	ध	-	ध	नि
त	५	५	५	अ	गे	मा	ही	नि	त	मि	ल	दा	५	हु	ण
सा	रे	रे	रे	सारे	गरे	सा	नि	सा	-	-	-	सा	रे	रे	ग
मि	ल	दा	त	री	५	काँ	५	ते	५	५	५	अ	गे	मा	ही
ध नि सा रे रे रे				सारे	गरे	सा	नि	सा	-	-	-	सा	-	-	-
नि	मि	ल	दा	त	री	५	५	काँ	५	ते	५	५	५	५	५

मारवा , सिन्दूरा, भैरवी, खमाज इत्यादि रागो मे गाया जाता है । इसमे स्थाई और अन्तरा दो भाग होते है । टप्पा क्षुद्र प्रकृति की गायकी है। इसमे श्रृंगार रस की प्रधानता होती है और पजाबी भाषा के शब्द ही इसमे अधिकतर पाये जाते है इसकी तानें दानेदार, बहुत तैयार लय मे गायी जाती है। टप्पा की प्रस्तुति अधिकतर द्रुत लय मे होती है।

#### ठुमरी -

ठुमरी, गायकी मे शब्द तो कम प्रयुक्त होते है किन्तु स्वर विस्तार की प्रक्रिया बहुत महत्व रखती है । ख्याल की तरह ठुमरी भी दो भागो मे बाँटी जा सकती है। विलम्बित ठुमरी ॥2॥ द्रुत ठुमरी । विलम्बित ठुमरी ख्याल के अनुरूप है और विलम्बित लय मे , जतताल और दीपचंदी ताल मे प्राय गायी जाती है । इसके दो भाग होते है स्थायी और अन्तरा । स्थायी मे बोल, स्वरो के विभिन्न सयोग, शब्दो मे निहित भावनाओ तथा काव्यात्मक विचारो के अनेक शब्द चित्रो को प्रदर्शित करते है । शब्द चित्रो को प्रदर्शित करने के लिए छोटी-छोटी तानो तथा मुर्कियो आदि का सहारा लेकर ध्वनि के उतार-चढ़ाव से कभी पुकार , चीख , कभी कष्ट या खेद, कभी प्यार या चापलूसी , कभी फुस-फुसाहट या आह<sup>1</sup>, कभी छेड - छाड या झुझलाहट प्रगट करते है। अन्तरे के विस्तार मे आडी-कुआडी , बोल-बाँट , एक आवर्तन की चालो आदि को जहाँ उचित हो सकता है स्थान दिया जाता है। अन्तरे की समाप्ति के तुरन्त बाद ही गायन और ताल वादन की लय दुगनी हो जाती है और स्थायी बोलों को द्रुत लय मे स्वर के विभिन्न उतार चढ़ाव के साथ गाया जाता है ; और फिर अन्तरा कुछ तानो के साथ गाया जाता है । तबला वादक त्रिताल प्रारम्भ करके कहरवा पर आ जाता है। बीच-बीच मे विभिन्न प्रकार की लग्गी-लडी लगाने से उसकी सुन्दरता और भी बढ़ जाती है । गायक भी लग्गी-लडी के साथ विभिन्न प्रकार के सुन्दर बोल बनाते है । ठुमरी केवल श्रृंगार और करुण रस पर ही आधारित है। ठुमरी के भावनात्मक विषयो मे छेड-छाड या तकरार का बाहुल्य होता

## राग खमाज-तीनताल

झ्याई- गरज गरज बरसत पन  
नाही देखो; आली।  
बिन गोपल बरस्य; ऋतु  
भावत भव नाही ॥

अन्तरा—आली वालम विदेस  
विरडन फो अति कजेस।  
उन बिन जिया निकसो जात  
हो सों निठुर श्याम आज आवत भव नाही ॥

झ्याई

प ध प - ध नि सां - ३ नि ध प ध - ग म  
ग र ज ऽ ग र ज ऽ व र स ऽ व ऽ घ न  
X २ ० ३  
प - ध - म - - - ग - - - ना - सा -  
मा ऽ ऽ ऽ ही ऽ ऽ ३ ऽ खो ऽ मा ऽ ली ऽ  
X २ ० ३  
सा सा - सा ग - म - ग म प ध निम - नि सां - -  
बि न ऽ गो पा ऽ ल ऽ व र खा ऽ ऽ ऽ ऋ तु ऽ ऽ  
X २ ० ३  
प - नि - सां सां नि सां सां नि सां ३ नि ध प -  
भा ऽ व ऽ ऽ त अ घ ना ऽ ऽ ऽ ही ऽ ऽ ऽ  
X २ ० ३

अन्तरा

म - - नि ध - नि - नि सां - नि सां - - सा  
भा ऽ ऽ ली ऽ ऽ वा ऽ ल ऽ वि ३ ऽ ऽ स  
X २ ० ३  
प प - नि नि - सां - नि सां - (सां) नि ध प -  
बि र ऽ ह न ऽ को ऽ अ नि ऽ क ले ऽ स ऽ  
X २ ० ३  
ग म - प ध - न स नि ध प - म ग म -  
व म ऽ बि न ऽ जि नि क सा ऽ जा ऽ त ऽ  
X २ ० ३

सा - सा - ग - म म प - प - नि - नि -  
हो ऽ सों ऽ नि ऽ तु र श्या ऽ म ऽ आ ऽ ज ऽ  
X २ ० ३  
प - नि सां सां नि सां नि - (सां) - नि ध प ध  
भा ऽ व ऽ त अ घ ना ऽ ऽ ऽ ही ऽ ऽ ऽ

## राग खमाजा—तीनताल

स्थाई—नैन बान मारत सजनी कैसी  
लटक चलत चाल मद जोवन मावी  
अलि गुमान डारत कैसी ।

अन्तरा—चंद्र बदन मृग नैनी मृदु धैनी  
शोभा दरसत सजनी परसत रङ्गीली छवीली रङ्गीली  
आज ललन पिया बार-बार नार-नार नई नोक  
मुस्कान मधुर सुधर बान प्रान मारत सजनी कैसी ॥

## स्थाई

ग सा ग - ग ग - म ग म प प प - ऽ  
नै ५ न वा ५ न मा ५ र त स ज नी के ५ सी  
X २ ३ ३  
म ग रे म ग रे सा - सा ग ग म प ध (म) -  
ल ट क च ल त वा ५ ल म द बो व न मा ५  
X २ ३ ३  
ग - ध प स नि ध प ग म प ध (म) - ग -  
ली ५ आ ल गु मा ५ न डा ५ र न के ५ सी ५  
X २ ३ ३

## अन्तरा

म नि ध नि नि सां नि सां - सां - प प नि -  
ब ५ द ब व न मृ ग नै ५ नी ५ मृ दु ई ५  
X २ ३ ३  
सा - नि - ध म म म ग ग नि नि ध प म म  
नी ५ शो ५ भा ५ द र स त स ज नी ५ प र  
२ ३ ३ ३

ग ग म ग रे म ग रे म ग रे सा - सा सा सा  
स त रं गी ली छ वी ली र सी ली आ ५ ज ल ल  
X २ ३ ३  
ग म प - ग - म प - ध नि - ध प - प  
म पि था ५ वा ५ र बा ५ र ना ५ र ना ५ र  
X २ ३ ३  
ग ग म म प नि नि सा नि नि प प नि नि नि नि  
न ई नो ५ म सु स का ५ न म धुर सु ध र  
X २ ३ ३  
सा - सा सा सां सां ध नि ध प म प म ग - ग

राग खमाज—तीनताल

स्थाई—बरजोरी न करो मोझे कान्ह मोरा छाँड़ दे अँचरवा ।

मैं तो नाहिं बोलूँगी तेहारे सकल नदी बोलूँ नंद के लँगरवा ॥

अन्तरा - सुन्दर श्याम मानत नाहीं नरम कलाई छाँदत नाहीं ।

निपट निबर लेंगर ढीठ करत रार मोसे बीच डगरवा ।।

**स्थायी**

| - - सा सा  
 ब र  
 २

ग ग म प र नि ध नि सां - सां प प ग - म (५)  
जा री न क रो मों ऽ से का न्ह मो रा हां ऽ ब दे  
०  
- म ग ग सा - नि नि नि रे सा नि ध प म प  
ऽ धं च र वा ऽ मै तो ना ही मो ल गो ते हा रे  
०  
म ग रे सा रे म रे ग रे म ग रे सा - सा सा  
खं ग ना ही बो ल गं द कं सं ग र वा ऽ ब र  
०

## अन्तरा

- - म ग म प - प  
 सँ द र श्या S म  
 x ३

प नि नि सां - सां प प नि नि नि सां सा नि सा नि  
मा न त ना ऽ ही न र म क ला ई ङां इ त ना  
० ३ X २

ध प म ग म म प प नि नि नि सां - सां प ध  
ऽ ही नि प ट नि ड र लं ग इ ङी ऽ ट क र  
० ३ X २

प नि ध म म प म - ग म ग रे सा - र सा  
त ङा ऽ र मो सो ङी ऽ व ड ग र वा ऽ व र

156

×                      °  
धा    गे    न    ति । न    क    धि    न ॥

१ धा तीं धा तीं । ता तीं धा ती ॥  
 २ धि ता धि ता । ति ता धि ता ॥  
 ३ धि ऽ त के । ऽ के ना मे ॥  
 ४. धी वडधि नक धिन् । ऽ ता धि न ॥  
 ५. धाति ऽवधी नक धिन । ताति ऽवती नक तिन ॥  
 ६ घिना धागे नति नक । किना तागे नधि नक ॥  
 ७. धा पेये नक धिन् । ऽ षडान धिन गिन ॥  
 ८ धा तिट धिन ना । वडाऽ ति ऽ धिन ना ॥  
 ९. धिन कधि नक धिन । ऽ षडऽ ऽ वडाऽ ॥  
 १०. धा ति ना किड । ता ति ना धिन ॥  
 ११. धी ऽवड धि ता । ऽ ता धि ता ॥  
 १२. धिधि नधि ऽधि नक । किकि नति ऽति नक ॥  
 १३. धि तिट धि ना । कत् तिट धि ना ॥  
 १४. धाना ऽवधी नाना फिन । ताना ऽवधी नाना धिन ॥  
 १५. तऽविकट तकधि नक धिन । तऽविकट तकाति नक तिन ॥

### ● दादरा का ठेका

५  
धा धि ना । धा ति ना ॥

X                          O

दाय. धन नम मित्र । भाव्य निर नम विप्र ॥

५

१                  २                  ३                  ४                  ५                  ६                  ७                  ८                  ९                  १०                  ११                  १२                  १३                  १४                  १५                  १६                  १७                  १८                  १९                  २०                  २१                  २२                  २३                  २४                  २५                  २६                  २७                  २८                  २९                  ३०                  ३१                  ३२                  ३३                  ३४                  ३५                  ३६                  ३७                  ३८                  ३९                  ४०                  ४१                  ४२                  ४३                  ४४                  ४५                  ४६                  ४७                  ४८                  ४९                  ५०                  ५१                  ५२                  ५३                  ५४                  ५५                  ५६                  ५७                  ५८                  ५९                  ६०                  ६१                  ६२                  ६३                  ६४                  ६५                  ६६                  ६७                  ६८                  ६९                  ७०                  ७१                  ७२                  ७३                  ७४                  ७५                  ७६                  ७७                  ७८                  ७९                  ८०                  ८१                  ८२                  ८३                  ८४                  ८५                  ८६                  ८७                  ८८                  ८९                  ९०                  ९१                  ९२                  ९३                  ९४                  ९५                  ९६                  ९७                  ९८                  ९९                  १००

॥

• अद्वा ताय (१६ मात्राएँ)

दसो ताल के अनुरूप है, जिसका प्रयोग गजल आदि में अधिकतर होता है।

२                      ३

ती      ती      ना । धी      ना । धी      ना ॥

१. ती ती ना । धागे यक । धी ना ॥  
 २. ति तिना तिट । धीधो नाना । धीधी नाना ॥  
 ३. ताना स्ता तिरकिट । धीना ऽधा । धीना ऽधा ॥  
 ४. तीऽ न्ना तिट । धीऽ न्धा । तिट धिना ॥  
 ५. तीक्ख तिन्ना तिरकिट । धाक्ख धीना । धीक्ख धीना ॥

दीपचन्दी (चाँचर) ताल में चौदह मात्राएँ तथा ३-४, ३-४ मात्राओं के चार विभाग होते हैं। इसमें पहली, चौथी और बारहवीं मात्राओं पर ताली तथा आठवीं मात्रा पर खाली लगती है।

#### ● दीपचन्दी का ठेका

×                      २                      ०                      ३  
धा   धि   धा   धा   धि   ऽ। धि   ति   ऽ। धा   धा   धि   ऽ

#### ● दीपचन्दी के प्रकार

१. धा धी ना। धा धा ती ना। ना ती ना। धा धा धी ना ॥
२. धा तिर किट। धा धा तिर किट। ना तिर किट ॥ धा धा तिर किट ॥
३. धि न क। धि न गि न। धि न क। ति ऽ कडा ऽ।
४. धा ति ट। धा तिर किट तक। ता ति ट। धा तिर किट तक ॥
५. धि दिन किन। धि धि दिन किन। ति निन किन। धि धि दिन किन ॥

अप ताल में दस मात्राएँ तथा २-३, २-३ मात्राओं के चार खंड होते हैं। इसमें पहली, तीसरी तथा आठवीं मात्राओं पर ताली तथा छठी मात्रा पर खाली होती है।

#### ● अप ताल का ठेका

×                      २                      ०                      ३  
धी   ना। धी धी ना। ती   ना। धी धी ना ॥

#### ● अप ताल के प्रकार

१. धि नाना। धि धि नाना। ति नाना। धि धि नाना ॥
२. धिधि नाना। धिधि नाधि गिना। तिनि नाना। धिधि नाधि धिना ॥
३. गिना निट। गिना धा निट। किना निट। गिना धा निट ॥
४. धाधा तिरकिट। धातिर किटया तिरकिट। ताना निरकिट। धानिर किटधा तिरकिट ॥
५. धिनक तगिन। धिनक धिनक तगिन। निनक तकिन। धिनक धिनक तगिन ॥

उपर्युक्त तालों के अतिरिक्त निम्नांकित तालों का प्रयोग भी भक्ति-संगीत में यही खूबा के साथ होता है। इन तालों के केवल ठेके ही दिए जा रहे हैं।

#### ● ध्रुमाली (८ मात्राएँ)

×                      ०  
धा   मे   न   ति। न   क   तक   धिन ॥

है। यह छेड़-छाड़ या तकरार उनके विशिष्ट शब्दों या वाक्य खण्डों के गाने में पूर्ण रूप से प्रकट हो जाती है। वे तीव्र, तीव्रतर और तीव्रतम लय में गायी जाती है। रति भाव, वेदना और उत्सुकता भाव को व्यक्त करने के लिये विलम्बित लय और विलम्बित ताल जैसे जत ताल आदि<sup>1</sup> की आवश्यकता होती है। आनन्द और चंचलता जैसे भावों को व्यक्त करने के लिये द्रुत लय और तीन-ताल आदि का प्रयोग किया जाता है। विशिष्ट रूप से जिन रागों में ठुमरी गायी जाती है वे राग हैं - भैरवी, तिलक बिहारी, तिलक-कामोद, काफी, देस, पीलू, खमाज<sup>2</sup>, जोगिया, कालिंगणा, तिलग, झिझौटी आदि। विलम्बित ठुमरी के लिये जत-ताल, दीपचंदी-ताल, चाचर, सितारखानी, अद्धा और पजाबी आदि ताले हैं। द्रुत ठुमरी के लिये दादरा, सितारखानी, तीन-ताल और कहरवा-ताल ही प्रयुक्त होती हैं।<sup>2</sup>

#### तराना-

यह ख्याल के प्रकार की एक गायकी है। इसमें गीत के बोल ऐसे होते हैं जिनका कोई अर्थ नहीं होता। तराना अधिकतर मध्य और द्रुत लय में ही गाया जाता है इसमें लयकारी का चमत्कार दृष्टिगोचर होता है। कुछ तराने विलम्बित लय में भी गाये जाते हैं और ख्यालनुमा कहलाते हैं यह राग, ताल वद्ध स्वर रचना है। तराने में राग और लयकारी का महत्त्व अधिक होता है। यह प्रचलित किसी भी राग में गाये जा सकते हैं। तराने में प्रयुक्त ताले द्रुत एक-ताल एवं झपताल हैं। तराना गाते समय समगम, नाना प्रकार की लय में लेने से, अपना अलग ही सौन्दर्य बिखेरती है। धीरे-धीरे लय बढ़ाते हुये गायक जब अत्यन्त द्रुत लय पर पहुँच जाता है तो वह अपने मुख से ही सितार के झाले के समान विविध स्वर सगितियाँ लेकर एक ऐसे आनन्द रस में मग्न कर देता है कि श्रोताओं में एक

1. इस शोध प्रबन्ध के तालों के चार्ट न० 1 पर उल्लिखित पृष्ठ 57-62

2. इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ 58-62 पर उल्लिखित।

## तराना : अहीर भैरव

तदानी तदानी दानी तदानी तनन नतन तदानी त अतनन ।  
 ओदेवन तनन दीम् तन तनन त दानि तना तना तना तना  
 धा धा किड नग धा धा धा किड नग धा धा धा किड  
 नग धा तिना अतनन ॥

● स्थायी

तीनताल

०	३	×	२
ग ग रे ग	रु गा ञ्च नि	ग -	ग - ग ग ग
ग रा नि त	रा नि रा नि	गा ऽ ऽ रा ऽ	नि ग न
ग ग ग ग	ग ग - (ग)	(रे) - ग (ग)	रे र नि सा
न ग न त	न ना ऽ ऽ	रा ऽ नि त	अ त त न

● अन्तरा

०	३	×	२
		ग ग प घ	- नि घ नि
		ओ दे त न	ऽ त न न
गु ध नि मां	- रे मां मां	त्रि त्रि मां नि	ध प - घ
दीम् ऽ न न	ऽ न न न	न रा ऽ नि	त ना ऽ त
ग - ग ग	- (ग) रे	गं गं रे सां	रे - सां सां
ना ऽ न ना	ऽ त ना ऽ	धा धा किड नग	गा ऽ रा धा
नि - नि	ग ध प म	प ग - (म)	रे रे नि मा
किड नग धा	ऽ धा धा किड नग	धा ति ऽ ना	अ न त न

नयी चेतना का संचार हो जाता है । श्रोतागण अपनी व अपने आस पास की सुधबुध खो बैठते हैं। तराने में कुछ ऐसी विद्वतापूर्ण और कलात्मक विशेषताये विद्यमान हैं, इसकी बंदिश में कुछ ऐसा आकर्षण और हृदय सम्मोहन है तथा ऐसी शोखी व चुलबुले पन से हृदय में कुछ ऐसी गुदगुदी और उमंग सी पैदा होती है जिसका केवल अनुभव ही किया जा सकता है । तराने की स्थायी में ता ना दा रे , तदारे, ओदानी, दीम , तनोम आदि शब्दों का प्रयोग किया जाता है। तानों का प्रयोग भी स्थायी और अन्तरा में किया जाता है। तराने में राग, ताल और लय का ही आनन्द है, शब्दों की ओर कोई ध्यान नहीं दिया जाता। तराने के गायन से अदभुत रस की अभिव्यक्ति होती है ।

छत्तीस गढ़ के लोकगीतों में तराना शब्द के उच्चारण प्रचलित है। डडा गीत और सुआ गीत छत्तीसगढ़ के बहुत लोकप्रिय गीत हैं। सुआगीत को स्त्रियों और डडा गीत को प्रायः पुरुष गाते हैं । इन गीतों में गीत के शब्द गाने से पूर्व धुन में तानारी, नानारी, नानारी, ऊँ ऊँ या हूँ हूँ इस प्रकार के निरर्थक शब्द गाने से पूर्व सस्वर व सलय गाये जाते हैं । जब धुनों के माध्यम से माधुर्यपूर्ण वातावरण बन जाता है इसके पश्चात् गीत के बोलों को गाना प्रारम्भ किया जाता है। उक्त गीतों को दीपावली व होली के मौसम में गोड जाति के लोग गाते हैं। गीत से पहले ता, ना, री इन शब्दों के उच्चारण से अलाप करने की शास्त्रीय परिपाटी को तराना की छन्दोबद्ध रचना को, इन लोक गीतों का आधार माना जाता है ।

#### तिरवट -

यह तराने की ही तरह गाया जाता है किन्तु तराने से तिरवट की गायकी कुछ कठिन है। तिरवट में मृदंग के बोल अधिक होते हैं।<sup>1</sup> इसे सभी रागों में गाया जा सकता है । वर्तमान समय में तिरवट गायकी में भी राग , लय और ताल ही आनन्दित करता है तथा चमत्कारिक अदभुत रस की अभिव्यक्ति करता है । तिरवट की स्थायी में तराने के बोल और अन्तरे

---

1. इसका उदाहरण शोध प्रबन्ध के पृष्ठ पर 164 पर दृष्टव्य है।

## त्रिवट : राग ललित

धादिता धाताना धातिर किटतक तातिरकिटतक, धी धाधी  
 धाग तुना धिङनग तिरकिट तकता ।  
 धिरकिट धिरकिट धिङान धिङनग धादिता दिता,  
 घेधेतिरकिट नकिधिरकिटतक तविधड़ा धा धादिता,  
 कत्तटि कत्तिट वड़ा, वड़ा धाताना ॥

### ● स्थायी

तीनताल

० २ X २  
 र म - ग | र सा नि रे | म मम मन मम | म मम मम गग  
 धा दि ऽ ता | ऽ धा ती ना | धा तिर किट तक | ता तिर किट तक  
 ग - म धु - म - ध | सां सा निनि रेरे | निनि धध मम म  
 धी ऽ धा धी | ऽ धा ऽ ग | तु ना धिङ नग | तिर किट तक ता

### ● अन्तरा

० ३ X २  
 गग गग गग मम | मम - धु धुधु धुधु | सां सां - सां | - सां - सां  
 धिर किट धिर किट | धिङा ऽ न धिङ नग | धा दि ऽ ता | ऽ दि ऽ ता  
 नि रे गग रेरे | निनि रेरे सांसां सांसां | नि - रें - नि | - धु म म  
 ध धे तिर किट | नक धिर किट तक | तक धिङा ऽ धा | ऽ धा दि ता  
 म - धु धु | सां - सां सां | धु - - धु - म म ग  
 क ऽ ति ट | क ऽ ति ट | वड़ा ऽ ऽ वड़ा | ऽ धा ती ना

मे तराने के बोल की जगह तबला या पखावज के परन, टुकड़े इत्यादि के बोल होते हैं जिसके द्वारा गायक और वादक के बीच कलात्मक भिडन्त होती है तथा जिसमें लय-ताल के ढाँच पेच और उखाड़-पछाड़ की तानों का प्रदर्शन होता है ।

#### होरी-धमार -<sup>1</sup>

होरी नाम के गीत को धमार ताल में गाते हैं तो उसे धमार कहा जाता है । धमार गायन में प्रायः व्रज की होली का वर्णन होता है । धमार में दुगुन, चौगुन, बोलतान, गमक इत्यादि का प्रयोग होता है। धमार के गायक, स्वर, ताल और राग के अच्छे मर्मज्ञ होते हैं। धमार में प्रायः ताने नहीं ली जाती।

#### कजली -<sup>2</sup>

कजली गीतों में वर्षा ऋतु का वर्णन, विरह वर्णन, राधा कृष्ण की लीलाओं का वर्णन अधिकतर मिलता है यह श्रृंगार रस प्रधान लय ताल से युक्त गायन होता है ।

#### लावनी -<sup>3</sup>

चग बजा कर कई आदमी मिलकर लावनी गाते हैं। इसमें श्रृंगार और भक्ति रस के गीत होते हैं और कहरवा ताल का प्रयोग होता है।

#### भजन -<sup>4</sup>

जिस प्रकार उर्दू भाषा में भाषा के शब्दों से गजले तैयार होती है उसी प्रकार हिन्दी शब्दावली से भजन और गीतों की रचना होती है । ईश्वर स्तुति या भगवान की लीला का वर्णन भजनों में किया जाता है। भजन को किसी एक राग में बाँधकर भी गाते हैं और ऐसे भी भजन हैं जो किसी विशेष राग में न होकर मिश्रित राग स्वरों द्वारा तैयार होते हैं । भजन अधिकतर कहरवा, दादरा, धुमाली, रूपक एवं तीन ताल में तालों के विभिन्न प्रकारों और छन्द लय गति में चमत्कारित परिवर्तनों के साथ गाये जाते हैं।

1 इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ सं० 166 . . पर उल्लिखित है ।

2 इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ सं० 210 पर उल्लिखित है।

3. इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ सं० 167 पर उल्लिखित है

4 इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ सं० 168 पर उल्लिखित है।

# धमार-राग मालकोश

166

सखि ! इक धूम गची ब्रजभूम ।  
होरी खेले मिल भुक्-भूम ॥  
श्रीब्रजचन्द्र राधा नाचे ।  
नूपुर बजत छननन-छूम ॥

ताल : धमार

स्थायी •

X	२	०	३	म	नि	धु	ति
				गु	म	धु	ति
				स	खि	इ	क
सां	-	सां	नि	धु	ति	म	धु
धु	S	म	म	ची	ब्र	ज	भू
							S
गा	म	नि	धु	ति	म	धु	गु
खे	S	ले	मि	ल	भु	क	भू
							S

अन्तरा •

				धु	म	नि	धु	ति
				श्री	S	ब्र	ज	
गा	सां	सां	मं	-	मं	-	गु	मं
ति	S	द	रा	S	धा	S	ना	S
चं								S
								S
गा	गं	सां	नि	धु	ति	म	धु	गु
म	ज	त	इ	गं	न	न	छू	S
								S

## लावनी

गली, कैसी कलूँ मैं हाय ! न बापु बग मेरो । बिन देलैं साँवरी, चन्द्र दृगन मे अँधरी ॥  
 सली, ऐसी मुन्दर नाहि, मैं सब जग हेरो । बाकी जो निगँ तमबीर, सो कीन चिनेरो ॥  
 मली, कठिन लैल की बिरह आन मोहे घेरो । मगरी निमि तारे गिनतहि होत मवेरो ॥  
 मली, जो तू मिलावै आज वो रूप उजेरो । जो ली जीवोगी, गुन न भूलोगी तेरो ॥

कहरवा ताल

×	°	×	~		नि नि
					म मी
नि -	नि नि	नि -	नि -	मा -	मां सां सां सा सां मा
कै S	मी क	कूँ S	मैं S	हा S	य न क छु व स
नि -	ध -	प प प म	प नि ध प	-	प धु प
मे S	गो S	S S, त्रि न	दे S	लैं मा S	व रो S
ग गु रे सा	रे गु म गु	रे -	सा -	-	-
र S	न्द्र ह ग न मे अं	गे S	रो S	S	S
					सा मा
					ग मी
रे ग ग -	म -	ग म	म ध ध ध	ध ध नि सा	
ते S	गो S	गु S	द र ना S	हि मैं ग ब ज ग	
नि ग ग -	-	-			
हे S	गो S	S			

(शेष पंक्तियाँ इसी प्रकार गाई जाएंगी ।)

## दो स्वर-रचनाएँ ।

### १. पद

मेरे तो गिरधर गोपाल, दूसरो न कोई !  
जाके मिर मोर-मुकट, मेरो प सोई ।  
तात-मात-भ्रात-बन्धु, अपनो न कोई ॥  
छाँड़ि दई कुल की कानि, कहा करिहै कोई ।  
सतन दिग बैठि-बैठि, लोक-लाज खोई ॥  
चुनरी के किये टूक, अइ लीन्हो लोई ।  
मोती मूँगे उतार, नमाना पोई ॥  
अंगुवन जल सीचि-सीचि प्रेम-बेनि बोई ।  
अब तो बेन फल गई, आणंद-फल होई ॥  
दूध की मथनियाँ बडे प्रेम मे बिलोई ।  
माखन जब काढ़ि लियो, छाछ पिये कोई ॥  
भगत देखि राजी हूई, जगन देखि रोई ।  
दासी 'मीरा' नाम गिरधर, नारी अरु गोपी ॥

[ ] मीराबाई

#### ● श्रुतार्थी

मधुवन्ती राग / दादरा ताल

×	०	×	०
प	मं	प	मं
ग	गं	ग	गं
मं	गु	मं	गु
दू	५	दू	५

#### ● अंतरा

×	०	×	०
प	मं	प	मं
जा	५	जा	५
सां	गं	सां	गं
मे	५	मे	५

(शेष अक्षरे इसी प्रकार गाय जस्येते ।)

गीत -

सके उन्हे गीत कहते है । इसमे भाव की प्रधानता रहती है । गीतो मे श्रृंगार और द्रुण रस अधिक पाया जाता है । गीतो मे किसी प्रकार का स्वर विस्तार या तानो का प्रयोग नही होता ।

दादरा -

दादरा ताल एक प्रकार की ताल का नाम है किन्तु एक विशेष गायकी को भी दादरा कहते है। इसकी चलन गजल से कुछ मिलती जुलती है। मध्य तथा द्रुत लय मे दादरा अत्यन्त रोचक होता है इसमे प्राय श्रृंगार रस के गीत होते है ।

चैती -

होली के बाद जब चैत का महीना आता हे तब चैती का गायन प्रारम्भ होता है इसके गीतो मे भगवान राम चन्द्र की लीलाओ का ताल बद्ध भक्ति रस से ओत प्रोत वर्णन मिलता है।

गजल -

अधिकतर उर्दू या फारसी भाषा मे गजले गायी जाती है । इसके गीतो मे प्राय. आशिक - माशूक का वर्णन अधिकर पाया जाता है इसलिये यह श्रृंगार रस प्रधान गायकी है । गजल अधिकतर रूपक, पशतो, दीपचदी, दादरा, कहरवा आदि तालो मे गायी जाती है । वे ही गायक गजल गाने मे सफल होते है । जिन्हे उर्दू-हिन्दी का अच्छा ज्ञान होता है और जिनका शब्दोच्चारण ठीक होता है । तभी वह पूर्ण रूप से रसाभिव्यक्ति करने मे सफल होते हैं ।

## गीत-ताल कहरवा

बजारे है हम बजारे ।

नाचे गाये हम झूमे गाये ।

धूम-धूम कर हम नाचे गाये ॥

रहते नही एक जगह पे हम ।

घुमते फिरते रहते है हम ।

आओ-आओ मिल कर गाओ ॥

## स्थाई

×	2	×	2
स रे रे ग	रे - स स	म - स -	स -- -- --
बं जा ऽ रे	हैं ऽ ह म	बं ऽ जा ऽ	रे ऽ ऽ ऽ
स रे - प	प - प प	म - प -	म - ग -
ना चें ऽ गा	यें ऽ ह म	झू ऽ मे ऽ	गा ऽ ये ऽ
ग - ग -	ग ग ग ग	ग म म प	म - ग -
धूम ऽ धूम ऽ	क र ह म	ना ऽ चे ऽ	गा ऽ रो ऽ

## अंतरा

×	2	×	2
म प - सं	सं - सं सं	नी सं - नी	ध - - -
रह ते ऽ न	हीं ऽ ए क	ज गह ऽ पे	हम ऽ ऽ ऽ
ध ध ध -	ध ध ध -	नी सं -- नी	ध - - -
धू म ते ऽ	फि र ते ऽ	रह ते ऽ हैं	हम ऽ ऽ ऽ
प ध प ध	- - - -	प ध प म	- - - -
आ ओ आ ओ	ऽ ऽ ऽ ऽ	मिल कर गा ओ	ऽ ऽ ऽ ऽ

### कव्वाली -

मुस्लिम समाज की विशेष गायकी कव्वाली है इसमें अधिकतर फारसी व उर्दू भाषा का प्रयोग होता है। स्थाई अन्तरा के बीच-बीच में शेर भी होते हैं। इसके गाने वाले कव्वाल कहलाते हैं। किसी विशेष अवसर पर रात-रात भर कव्वालियाँ होती हैं। कव्वाली के साथ ढोलक बजती हुयी प्रायः देखी जाती है। साथ-साथ हाथों से चालियाँ भी बजायी जाती हैं। शम्बरूपक, पश्तो तथा कव्वाली तालों का प्रयोग उद्भुत रस की उत्पत्ति करने में सफल होता है।

### वबले और पखावज वादन में लय, ताल और रस -

संगीत में लय, ताल और रस का सम्बन्ध स्पष्ट करने के लिये तबला वादन में कलाकार, गायक, वादक और नर्तक के साथ सगति करते समय विभिन्न विधाओं के अनुसार ताल की लयों, लयकारियों और विभिन्न बोलों के सन्निवेश के द्वारा लय वैचित्र और छन्दात्मक परिवर्तन के माध्यम से अपनी प्रतिभा का प्रदर्शन करता है और साथ श्रोताओं को विभिन्न रसों से अभिभूत करता है। नाट्य कालीन ध्रुवों में मृदंग और पुष्कर जैसे वाद्यों का प्रयोग के अनुकूल लयों में वादन और सगति रसाभिव्यक्ति का सबल माध्यम माना गया है। रत्नाकर कालीन प्रबन्ध गायकी में तालों की लय और जातियों का प्रयोग प्रबन्ध विशेष के अनुसार किया गया और रस की अभिव्यक्ति का उल्लेख भी किया गया है। ध्रुवपद धमार अंग की गायकी में पखावज और तबला वादन में लयकारी का नियमबद्ध प्रयोग गायकी की प्रकृति के अनुसार होता है जिससे तदनुरूप रसाभिव्यक्ति संभव होती है। खयाल गायकी के साथ सगत करते समय तबला वादक गायकी के अनुरूप लय, ताल का प्रयोग करते हुये मुलायम बोलों से युक्त छोटी-छोटी तिहाई बजाकर सम से मिलते हुये श्रृंगार रस की अभिव्यक्ति में अपनी अहम भूमिका अदा करते हैं इसी प्रकार ठुमरी में ताल को विलम्बित लय में बजाते हुए अन्तरे के विस्तार में आड़ी कुआड़ी, बोल-बाँट आदि के द्वारा प्रस्तुतिकरण को प्रभावपूर्ण बनाया जाता है। अन्तरे की समाप्ति के बाद गायन और

ताल वादन की लय दुगुनी हो जाती है तबला वादक त्रिताल प्रारम्भ करके कहरवा पर आ जाते हैं और बीच-बीच में लगी लड़ी का प्रयोग श्रृंगार रस की चरम अभिव्यक्ति करते हैं। लय द्रुत, अतिद्रुत, और अति-अति द्रुत हो जाती है जिससे छेड़-छाड़ तक़ार आदि भावों की अभिव्यक्ति पूर्ण रूप से होती है। रति भाव, वेदना और उत्सुकता के भाव व्यक्त करने के लिये निम्नलिखित लय का प्रयोग किया जाता है। आनन्द और चरितार्थ के भावों को व्यक्त करने के लिये द्रुत लय वाले तालों का प्रयोग किया जाता है। तराना अधिकतर द्रुत लय में गाया जाता है जब गायक तराने में अपनी कला बाजियाँ दिखाता है तो एक कुशल तबला वादक उसकी हरकतों को तबले पर बोलों के माध्यम से निकालकर अपनी कला कुशलता का परिचय देता है। इसी तरह गायक तथा तबला वादक दोनों ताल सागर की लहरों में बहते रहते हैं उनके इस प्रस्तुतीकरण से श्रोतागण अद्भुत रस का आनन्द <sup>अनुभव</sup> करते हैं। अधिकतर तराने तीन-ताल में ही गाये जाते हैं। तीन-ताल के ठेके के प्रकार का उदाहरण दृष्टव्य है।<sup>1</sup> ठेके के प्रकारों के बीच-बीच में सुन्दर रेलों का प्रयोग और रेलों के मध्य तिहाई युक्त टुकड़ों का प्रयोग अद्भुत रस की अभिव्यक्ति में अभूतपूर्व वृद्धि करता है। गायक तराने के बोलों को विभिन्न प्रकार से उलट-पलट कर कहते हैं। इससे उस समय तबला वादक को मुँह तोड़ जवाब देकर अपनी कला का प्रदर्शन करना पड़ता है। तराने में प्रयुक्त होने वाले बोल जो उलट-पलट कर गायक प्रायः गाते हैं और उनके साथ लडन्त - भिडन्त की संगति तबला वादक किन बोलों के द्वारा करते हैं इसका उदाहरण उल्लिखित है<sup>2</sup> इसी प्रकार तबले और पखावज वादन में तराना और तिरवट की संगति के लिये तीन-ताल के कुछ प्रकारों तथा तिस्र चतुस्त्र जाति की तिहाईयों का उदाहरण उल्लिखित है जिनका प्रयोग मध्य लय तथा द्रुत लय में किया जाता है।<sup>3</sup>

1 इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ स0 173-176 पर उल्लिखित है।

2 इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ स0 176 पर उल्लिखित है।

3 इस शोध प्रबन्ध के पृष्ठ स0 177-179 पर उल्लिखित है।

● ठेका द्रुत तीनताल

×                      २                      ०                      ३  
 ना धि धि ना | ना धि धि ना | ना ति ति 'ना | ना धि धि ना

● प्रकार

धि धि ना ना । धि धि ना ना । ति ति ना ना । धि धि ना ना  
 धि धि ना धि । धि ना धि ना । ति ति ना धि । धि ना धि ना  
 धि ना धि ना । धि धि ना ना । ति ना ति ना । धि धि ना ना  
 धि धि धि ना । धि धि धि ना । ति ति ति ना । धि धि धि ना  
 धि ना धि धि । धि ना धि धि । ति ना ति ति । धि ना धि धि  
 त्रक धि धि ना । त्रक धि धि ना । त्रक ति ति ना । त्रक धि धि ना  
 त्रक धि ना त्रक । धि ना धि ना । त्रक ति ना त्रक । धि ना धि ना  
 त्रक धि त्रक धि । त्रक धि धि ना । त्रक ति त्रक ति । त्रक धि धि ना

इस तरह और भी प्रकार बन सकते हैं। चूँकि निरन्तर ठेके के प्रकार ही बजाते रहना ठीक नहीं, अतः धीच-धीच में कुछ सुन्दर-सुन्दर रैले भी बजाते रहना चाहिए। कुछ रैल नीचे दिए जा रहे हैं :—

● एक आधृत्ति के रैले

×                      २                      ०                      ३  
 धाऽ तिर किट धाऽ । तिर किट दिन गिन । ताऽ तिर किट धाऽ । तिर किट धिन गिन  
 धाऽ तिर किट दिन । गिन धाऽ तिर किट । ताऽ तिर किट दिन । गिन धाऽ तिर किट  
 दिन गिन धाऽ तिर । किट धाऽ तिर किट । तिन किन ता, तिर । किट धाऽ तिर किट  
 धाऽ तिर किट धाऽ । धिङ् नग तिर किट । ताऽ तिर किट धाऽ । धिङ् नग तिर किट  
 धिङ् नग धाऽ तिर । किट धाऽ तिर किट । किङ् नग ताऽ तिर । किट धाऽ तिर किट  
 धाऽ तिर किट धाऽ । तीऽ द्वाऽ तिर किट । ताऽ तिर किट धाऽ । तीऽ द्वाऽ तिर किट  
 धाऽ तिर किट धाऽ । गिऽ नऽ तीऽ नाऽ । ताऽ तिर किट धाऽ । गिऽ नऽ तीऽ नाऽ  
 धीऽ नाऽ धाऽ तिर । किट धाऽ गिऽ नऽ । तीऽ नाऽ ताऽ तिर । किट धाऽ गिऽ नऽ  
 धीऽ नाऽ ऽऽ धाऽ । तिऽ टऽ धिऽ नऽ । तीऽ नाऽ ऽऽ धाऽ । तिऽ टऽ धिऽ नऽ  
 धिङ् नग तिऽ तिऽ । धिङ् नग तीऽ नाऽ । धिङ् नग तिऽ तिऽ । धिङ् नग तीऽ नाऽ  
 धिर धिर धिङ् नग । तीऽ नाऽ किङ् नग । तिर तिर किङ् नग । तीऽ नाऽ किङ् नग  
 धाऽ धिङ् नग धाऽ । धिङ् नग धिङ् नग । ताऽ किङ् नग धाऽ । धिङ् नग धिङ् नग  
 धीऽ धिङ् नग धीऽ । धिङ् नग धिङ् नग । धिङ् नग धिङ् नग । धिङ् नग धिङ् नग  
 धीऽ धिङ् नग धीऽ । धिङ् नग धिङ् नग । धिङ् नग धिङ् नग । धिङ् नग धिङ् नग

• दो आधुनिक के रेलो

✕                      २                      ३  
 घाऽ निर धिड नग । धाऽ तिर घिड नग । घाऽ तिर घिड नग । तीऽ नाऽ किड नग  
 नाऽ तिर किड नग । ताऽ निर किड नग । धाऽ तिर धिड नग । तीऽ नाऽ किड नग  
 घाऽ निर धिड नग । धिर धिर घिड नग । धिर धिर घिड नग । तीऽ नाऽ किड नग  
 नाऽ निर किड नग । तिर निर किड नग । धिर धिर किड नग । तीऽ नाऽ किड नग  
 धाऽ ऽऽ गऽ धिर । धिर किट धाऽ ऽऽ । घाऽ गेऽ तीऽ नाऽ । कृऽ धाऽ तिर किट  
 ताऽ ऽऽ गऽ धिर । धिर किट धाऽ ऽऽ । घाऽ गेऽ तीऽ नाऽ । कृऽ धाऽ निर किट  
 घाऽ तिर घिड नग । तिग नग धाऽ तिर । घिड नग तिग नग । घाऽ निर धिड नग  
 ताऽ निर किड नग । तिग नग घाऽ तिर । घिड नग तिग नग । घाऽ निर धिड नग  
 घाऽ गेऽ तीऽ नाऽ । किट तक ताऽ निर । किट तक तिर किट । तक ताऽ तिर किट  
 नाऽ गेऽ तीऽ नाऽ । किट तक ताऽ तिर । किट तक तिर किट । तक ताऽ निर किट  
 धिर धिर घिड नग । धिर धिर कन् ऽऽ । धिर धिर घिड नग । तूऽ नाऽ किड नग  
 निर निर किड नग । तिर तिर कन् ऽऽ । धिर धिर घिड नग । तूऽ नाऽ किड नग  
 धिर धिर कन् ऽऽ । धिर धिर कन् ऽऽ । धिर धिर किट तक । ताऽ तिर किट तक  
 निर निर कन् ऽऽ । तिर तिर कन् ऽऽ । धिर धिर किट तक । ताऽ तिर किट तक  
 घाऽ ऽऽ किड नग । कन् ऽऽ घिड नग । धिर धिर घिड नग । तीऽ नाऽ किड नग  
 नाऽ ऽऽ किड नग । कन् ऽऽ किड नग । धिर धिर घिड नग । तीऽ नाऽ किड नग  
 घाऽ तिर किट धाऽ । निर किट धाऽ घाऽ । तिर किट धाऽ तिर । किट धाऽ निर किट  
 ताऽ तिर किट ताऽ । तिर किट नाऽ नाऽ । निर किट धाऽ तिर । किट धाऽ निर किट  
 घाऽ निर किट तक । तेन् निर किट तक । दीऽ तिर किट तक । नाऽ तिर किट तक  
 ताऽ तिर किट तक । तेन् तिर किट तक । दीऽ निर किट तक । नाऽ निर किट तक

उपर्युक्त ठेके के प्रकार तथा रेलों के बीच कभी-कभी अच्छे-अच्छे तीये-युक्त  
 ठेके भी बजाये रहना चाहिए । इससे श्रोताओं पर अच्छा प्रभाव पड़ता है । आगे  
 निर्माण के कुछ टुकड़े दिए जा रहे हैं, जिनका प्रयोग द्रुत लय में किया जा  
 सकता है ।

● दुकड़े ( द्रुत लय )

(१)	X							
	धाऽ	तिट	तिट	धेधे		२	तिट	धेधे दीऽ दीऽ

	०					३		
	कृधा	ऽन	धाऽ	कृधा		ऽन	धाऽ	कृधा
								X
								धा

(१) धेदि ऽन किटतक ताऽतिर । किटतक तिरकिट तकताऽ तिरकिट । धाऽ तिरकिट तकताऽ तिरकिट । धाऽ तिरकिट तकताऽ तिरकिट । धा (सम)

(२) कता ऽधि नाऽ धिरधिर । कत् तिरकिट तकधिर धिरकिट । धाऽ तिरकिट तकधिर धिरकिट । धाऽ तिरकिट तकधिर धिरकिट । धा (सम)

(३) धाती ऽवा तित् धाती । धाऽतिर किटतक ताऽतिर किटतक । तिरकिट तकताऽ तिरकिट धाती । धाऽ धाती धाऽ धाती । धा (सम)

(४) धिरधिर किटतक ताऽतिर किटतक । ताऽतिर किटतक ताऽतिर किटतक । तऽ कडाऽन् धाऽ तऽ । कडाऽन् धाऽ तऽ कडाऽन् । धा (सम)

(५) किटधाऽ धाऽकिट धाऽकता ऽनयाऽ । तीऽद्धाऽ धुमकिट कतिटक ताऽ,तिरकिट । धेऽन्धे ऽन्धेऽ ताऽ,तिरकिट तेऽन्ते । ऽन्तेऽ ताऽ,तिरकिट धेऽन्धे ऽन्धेऽ । द्वा (सम)

(६) धाऽकृधा ऽनधाऽ गऽहीऽ धिङ्ग । तकिटधा ऽनधाऽ दीऽधेधे दीऽ,धिङ्ग । तिरकिटतकधिर किटतक,धाती धाऽ,धिङ्ग तिरकिटतकधिर । किटतक,धाती धाऽ,धिङ्ग तिरकिटतकधिर किटतकधाती । धा (सम)

(७) कधिऽन्न कृधानद धागेतिट तागेतिट । कधेऽद्ध किटधाऽ केत्रिकधि किटधाती । नाकतधा तीनाकत धाऽप्राती नाकतधा । तीनाकत धाऽधाती नाकतधा तीनाकत । धा (सम)

(८) धिऽतिगकटत्क् ताकट,धाऽ धिऽतिरकिटत्क् तकिट,धाऽ । तकिट,धाऽ तकिट,धाऽ धिऽतिरकिटत्क् तकिट,धाऽ । ऽऽ,धिऽतिर किटतक,तकिट धाऽ ऽऽ,धिऽतिर । किटतक,ताकट धाऽ ऽऽ,धिऽतिर किटतक,तकिट । धा (सम)

(१०) गिऽन् घगिन घाऽऽ घगिन। घातृक घगिन आगेदि नाकिन।  
ताधि डाऽन् घाऽऽ तकधि। डाऽन् घाऽऽ तकधि डाऽन्। घा(गम)

कभी-कभी गायक तराने के बोलो को विभिन्न प्रकार से उलट-पलटकर  
पढ़ते हैं, जिससे लय-वैविध्य बढ़ जाता है। उस समय तबला-वादक को गायक की  
हर गम का मुँह नोड जवाब देकर अपनी प्रतिष्ठा रखनी पड़ती है। नीचे तरानो में  
प्रयुक्त होने वाले वे बोल दिए जा रहे हैं, जिन्हें गायक, उलट-पलट करता है। साथ-  
ही-साथ तबो के भी बोल कोष्ठक के अन्दर दिए जा रहे हैं, जो संगति के लिए हैं।

### ● लड़न-भिड़न के बोल

तरारे,न दारे,दानी (तीधानो,नी घातीघाती); दीऽम्न देरेनाऽ  
(धिऽनूना घिननाऽ); नाऽदिर दिरदिर तुंऽदिर दिरदिर (नाऽतिटतिटतिट  
तुंऽतिटतिटतिट); दिरदिर तोम् दिरदिर तोम् (निरकिट धीऽ तिरकिट धींऽ);  
देरेना,रे रेना,देरे (घिनाना,धि नाना,घिना); धीनोऽम्नननन (कधिऽन्  
नानन); यननिय लनियनि (घातिटघा निटघाती), गनेलाना तेनेलाना  
(धानीनाना नानोनाना); धिनोमुद्रि नोमुनन (कधिऽक धिऽनिन), ओदानी  
तदानी दानी (घिनाना घिनाना घिना); देरेनादेरे देनादेरे (ककना,क  
नन,कक), दिर दिर दिर दिर दिर दिर दिर दिर (धिरधिर धिर-  
धिर धिरधिर धिरधिर या षिटषिट षिटषिट षिटषिट धिटधिट),  
धीऽम्न धीऽम्न देरे (धिऽतधि ऽतघिना); दिरदिरदानीतदाऽनी (तिरकिट  
पानीकघाऽनी); लवीमुतवीम् (तधीऽतधीऽ); दाऽर दाऽर दानी (ताऽत  
ताऽऽ लानी); द्वितोऽम्न द्वितोऽम्न (कतिऽन् कतिऽन्); तकधिलांग्

गानों का गीतों में तराना भी अपना महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है। तरानों का लक्ष्यो में सामाजिक-धार्मिक शक्तों का प्रयुक्त करने भी उसकी सामकारिक गति में परिलक्षित होता है। यद्यपि तरानों की रचनाओं में शब्दों के चयन का महत्त्व होता है, तथापि हमें तरानों की स्थापकता तथा उदात्तता पर ध्यान देना पड़ेगा। तरानों के उद्भव के सम्बन्ध में हमारे विचारों में अभी भी सामान्यतया स्थापित हो गये, किन्तु तरानों की लोकप्रियता के विषय में अभी निश्चित प्रमाण नहीं है। तब गायक ध्रुवपादाय अथवा खयालाय प्रस्तुत करने वाले तराना प्रस्तुत करता है, तो श्रोताओं में एक नई चेतना का संचार हो जाता है। इसका ही गीत, गुरु गायिका को पश्चिमी का मुख्य कारण तराना ही माना जाता है। नोम् ताम् दिग् दिग् दानी अना दानी दिरना अलली अललुम तनानाना आदि शब्दों का उच्चारण राम का संचार करने में पूर्ण समर्थ है। किन्तु यह दायित्व कलाकार की भावनात्मकता पर निर्भर करता है। गायक भाव प्रगट होकर जब इन निराकार शब्दों का स्वर गायन द्वारा परिष्कृत करता है, तो ये गायक होकर श्रोताओं के मन में एक सामाजिक रूप लेते हैं।

गानों, गृह्य तथा तबला द्वारा तराना-संगति के कुछ प्रकार प्रस्तुत किए जा रहे हैं, जो मध्य तथा द्रुत लय में अधिक उपयोगी सिद्ध होंगे।

### तीनताल

- (१) गृह्य : धा किट धाकि टधा | दि ता क रधा | कति टक ताऽ धाऽ  
 तबला : धा धिन धाति टधा | धा धि धि धा | धाऽ निट नी ता  
 गृह्य : निट धाऽ नधा ऽन |  
 तबला : निट धाऽ नधा ऽन |
- (२) गृह्य : धाऽ ऽधि किट धाऽनिर | किटनक धाऽनिर | किटनक निरकिट  
 तबला : धाऽ ऽधि नैग धाऽकिट | तकधाऽ निरकिट | तकधाऽ निरनिट

- मृदग . निट कृया ऽन धा | तेट कत गदि गन |  
तबला : तट घटा ऽन धा | धट घट धट घट
- (३) मृदग : धाऽकिट तनधुम किटतक धे . धा धा दि ता | ध. धेरपर  
तबला : धाऽकिट तनधिर किटतक धे . धा धि धि धा | " "  
मृदग : किटतक धरधर | किटतक तिरकिट तनताऽ तन  
तबला : " " " " " "
- (४) मृदग . धाधा गेधा दिना कन् | धाऽ ऽधा ऽऽ धा | धाऽवा ऽरिऽ ताऽधा ऽनाऽ  
तबला धाधा गेधा गेधा लन् | " " | धाऽधी ऽनाऽ धाऽनी ऽनाऽ  
मृदग : दिऽना ऽधाऽ धाऽदि ऽताऽ  
तबला . धाऽधी ऽनाऽ धाऽनी ऽनाऽ
- (५) मृदग : धन् धुमकिट तनतक धुमकिट | तनतक धाऽतिर किटतक दिगन | धा  
तबला . कन् धिरधिर किटतक धिरधिर | किटतक धाऽतिर किटतक तकिट | धा  
मृदग : धाऽतिर किटतक दिगन | धा धाऽतिर किटतक दिगन  
तबला : धाऽतिर किटतक तकिट | धा धाऽतिर किटतक तकिट
- (६) मृदग . धाकि टधि किट धा | ऽकि टधि किट धा | ताकि टति किट ता  
तबला : धाधी धीधी धीधी धा | ऽधी धीधी धीधी धा | धाती तीती तोती ता  
मृदग : किटधा गेधी किट धा |  
तबला : ताधी धीधी धोधी धा | ('धीधी' को दोनों जंगलियों से निकाला जाएगा ।)
- (७) मृदग . धाऽकिट तनधुम किटतक तनधुम | किटतक तनधुम किटतक धुमकिट | धा  
तबला धाऽधीऽ धाऽतिर किटतक धाऽतिर | किटतक धाऽतिर किटतक तिरकिट धा  
मृदग . ऽऽतक धुमकिट धा | तनधुम किटधाऽ ऽतक धुमकिट  
तबला . ऽऽधाऽ तिरकिट धा | धातिऽर किटधाऽ ऽऽधाऽ तिरकिट
- (८) मृदग : धा दि ता धा | दि ता धे टे | धा ऽ ऽ ऽ  
तबला : धा धी धा धा | धी धा धी धा | धा ऽ ऽ ऽ  
मृदग : ऽ ऽ ऽ तिरकिट |  
ऽ ऽ तिरकिट |

- मृदंग : भाऽकिट तकथे ऽध ऽधे | ऽधे ऽधे ऽऽकिट तकथे. धे धिरधिर \*  
 तबला : भाऽतिर किटधाऽ ऽधा ऽधा | ऽधा ऽधा ऽऽतिर किटधाऽ " "
- मृदंग : किटतकधाऽतिर किटनकधिरधिर किटतकतकिट धाधिरधिर  
 तबला : " " " " " " " "
- मृदंग : किटतकतकिट धाधिरधिर किटतकतकिट  
 तबला : " " " " " "
- (१०) मृदंग : पा धे टे धा | नी धा वडा धुमकिट | तकधुम किटतक धुमकिट  
 तबला : धा धी धी धा | धा धी वडा तिरकिट | तकतिर किटतक तिरकिट  
 मृदंग : तकधुम | किटनक धुमकिट तकधुम किटतक |  
 तबला : तकतिर | किटतक तिरकिट तकतिर किटतक |
- (११) मृदंग : कत धिकि टथे धाऽतिर | किटतक भाऽतिर किटतक तिरकिट  
 तबला : धाधा निधि धिधि धाऽतिर | " " " " " " " "
- मृदंग : धिरधिरकत् ऽऽधिरधिर क् धिरधिरकत् | ऽऽधिरधिर कत्  
 तबला : ऽऽधिरधिर कन्धिरधिर कत् ऽऽधिरधिर | कन्धिरधिर कत्  
 मृदंग : धिरधिरकत् ऽऽधिरधिर  
 तबला : ऽऽधिरधिर कन्धिरधिर
- (१२) मृदंग : तकि टधि किट धेट | धा धा दि ता | धाऽ वडध गधि किट  
 तबला : धिन गधि नग धिन | धा धि धि धा | धाऽ वडधी नग धिन्  
 मृदंग : तऽ ऽकताऽ तिरकिट तक्  
 तबला : " " " "

(मृदंग और तबला दोनों में समान बजेंगे)

### तीया चतुरंग (तिम्ब-चतुस मेल)

(१) भाऽन भाऽन भाकिड धाऽन । भाऽन धाऽकिड धाऽन धाऽन । पाकिड धाधा  
 धिरधा भाऽ । ऽधा ऽऽ धाऽ वडाधा ॥ कथा ऽनडा ऽधा कन् । धा वडाधा कथा ऽनडा ।  
 ऽधा कन् धा वडाधा । कथा ऽनडा ऽधा कन् ॥

संगीत वादन में लय ताल और रस का सम्बन्ध स्पष्ट करने के लिए तबले और पखावज की कुछ रचनाओं के उदाहरण उल्लिखित हैं<sup>1</sup>। जिनके द्वारा लय, ताल और रस का सम्बन्ध अत्यन्त स्वाभाविक रूप से प्रगट होता है। इसमें भज्जन्म काल से सम्बन्धित परन के बोल, राम की बाल लीला से सम्बन्धित परन, धूर्तभग परन, वाजि परन, लक प्रवेश परन, लक विजय और राज्याभिषेक परन के माध्यम से चार ताल में निबद्ध परने जिनकी रचना स्व० श्री पागल दास ने की है इन परनों के बोल और लय, कथानक, अवसर के अनुसार प्रस्तुत की गयी है। जिनका तबले और पखावज पर वादन करके तथा इन ताल और लय बद्ध परनों का प्रस्तुतीकरण नृत्य के माध्यम से करने पर लय, ताल और रस की अभिव्यक्ति और उनका सम्बन्ध स्वतः ही स्पष्ट होता है<sup>2</sup>। भक्ति भावना से ओत-प्रोत चार ताल में निबद्ध विलम्बित लय में गणेश परन का उदाहरण उल्लिखित है जो तबले, पखावज पर बजाकर नृत्य के द्वारा भाव भंगिमाओं और पद संचालन के द्वारा प्रस्तुत होता है<sup>3</sup>। चौसठ धा की कमाली चक्करदार परन चार ताल में निबद्ध है जो कि अद्भुत रस का श्रेष्ठ उदाहरण है<sup>4</sup>। इसी प्रकार नृत्य के द्वारा कृष्णलास्य, कवित्त छन्द, यतियों का प्रदर्शन (मृदगा, पिपीलिका, स्रोतोगता) रास परन, होली परन और वीर रस परन, आदि रचनाओं के माध्यम से लय, ताल और रस का सम्बन्ध स्पष्ट रूप से व्यक्त होता है उक्त दृष्टान्त अद्भुत रस की अभिव्यक्ति करने में पूर्णतः सफल है<sup>5</sup>। मृदगायति, पिपीलिका यति और गोपुच्छायति के उदाहरण के माध्यम से लय वैचित्र्य प्रदर्शन के द्वारा अद्भुत रस की अभिव्यक्ति की जा रही है<sup>6</sup>। वीर रस से ओत प्रोत एक परन जो चौगुन की लयकारी में तीन ताल में निबद्ध है, प्रस्तुत है<sup>7</sup>।

### • जन्मकाल-परन ( नवीं मात्रा से प्रारम्भ )

श्रामतकिटना ऽऽताऽदिगदिग थेइअता थेइताऽ धात्रकधिकटिधागे तेतधागे  
तिरकिटतकता वजतमृ दगडफ हुडुकड पगमन् जीऽरम धुरधुनि धिरकिटिधम्  
धिरकिटिधम् धादमप धदिमप दीमतन नननन गाऽनता ऽनबंऽ धाऽनता  
ऽलगनि कैऽरवोऽ राशश्रुं गाऽरना ऽगनर वधूऽकि ऽन्तरीऽ कुटिलगृ  
कुटिकरि चटकम टकलच कचलत थइथेइ ततथेइ तथेइता प्रगटेऽ राऽमकृ  
पाऽलनि धुधदुन् दुभोऽव जाऽवत ( श्रामतकिटना श्रामतकिटना श्रामतकिटना  
ऽऽदिगदिग आ ऽनकिट धा ३ बार । )

यह दूसरा परन भगवान् की बाल-लीला का है। श्री अवधराज के मणिमय  
अतिरिचर प्रागण मे अवधकुमार कीडामन होर माता-पिता को बाल्य-मुख प्रदान  
कर रहे हैं। दशरथजी का संकेत हुआ, माताजी ने लाल को उठाकर हृदय से लगाने  
के लिए चल पड़ी; किन्तु जैसे ही हाथो को बढ़ाती है कि भगवान् टुमुक-टुमुककर भागना  
लगते हैं। कौशल्या माँ के बुलाने पर आने की बीन कहे, वरन् भागकर एक स्तम्भ की  
छोट सेलेते हैं। एक ओर से माताजी पकड़ना चाहें, तो दूसरी ओर छिप जाते हैं  
और जब दूसरी ओर पकड़ने को जाती हैं, तो पुन इधर छिप जाते हैं। अन्ततोगत्वा  
माताजी उन्हें गोद में उठाकर पुचकारती हुई श्री चणवर्ती जी की गोद में बिठा देती है,  
अर्थात्—'कौशल्या जब बालन जाई। टुमुक टुमुक प्रभु चले पराई।' अस्तु, इन्ही भावो से  
परिपूर्ण यह आगे का परन प्रस्तुत है—

### • बाललीला-परन ( नवीं मात्रा से प्रारम्भ )

धिरकिटधिरकिट २ धिरकिटतेऽटेऽ ताऽऽधुम किटतकगदिगन धाऽतेटे ता  
नानातटे कनगदिगनधाऽ टुमुकऽगुगति तेटकतगदिगन धा धाकिटतकधा

धुमकिटतकधा तकधाऽतकधाऽ कतागदिगन धिकिटतगनतागे तेतधगनधाऽन  
धाऽऽगनधाऽ तेटकतगदिगन धिकिटतगनतागे तेतधगनधाऽन धाऽऽधगनधाऽ  
तेटकतगदिगन धिकिटतगनतागे तेतधगनधाऽन धाऽऽधगनधाऽ तेटकतगदिगन धा ।

कुछ काल पश्चात् राक्षसो से पीडित होकर श्री विश्वामित्र जी अयोध्या मे आकर  
श्रीराम-लक्ष्मण को भाग लते हैं। मार्ग मे ताडका का वध कराकर तथा अपना यज्ञ  
संपूर्ण कराकर जनकराज की सभा मे पहुँच जाते हैं। वहाँ पर श्री रामचन्द्र जी  
मानियो का मान-मर्दन करने के लिए त्रिपुरारि के प्रचण्ड पिनाक को खण्ड-खण्ड कर  
देते हैं। उस समय धनुष् टूटने पर जो भाव विद्यमान था, वही भाव इस परन मे  
निहित है।

### • धनुर्भङ्ग-परन ( पाँचवीं मात्रा से प्रारम्भ ) •

मेमेमे मेमेमे मेमेमेमेऽ मेमेमेमेमेऽ धिरगिरकिटतक धानिर-  
किटतक तगडान् तगडान् ऽधा किट धाऽऽक मठकल मलेयो ऽनभजि  
जनेऽदि सनदिऽ गजचिऽ धाऽरत थरथर थरथर थरथरा ऽतधर नीऽमति  
धारत कल्याऽ नधाऽन धाऽऽप हकिोऽ दण्डकि योऽधुग खण्डसु यशमं  
कोधरि वक्तेर होमनि घोषो रथोऽ राऽमचा ऽपव्यऽ कोऽऽ गुरकिऽ  
भरभर ऽनभजि धाऽनव भरभर भरभर भरतसु मनमन मगनग गवतेऽ

धनुष् दूटने पर जब श्री चक्रवर्ती जी जनकपुर में आते हैं, तो चारों भाई चार घोंडों पर सवार होकर बारात की शोभा बढ़ाते हैं, यथा—

तुरंग नचावहि कुँवर वर, अँकनि मृदंग निसान ।  
नागर नट चितवहि चकित, डिगहि न ताल-बधान ॥

इसी भाव का यह परन प्रस्तुत है—

### बाजि-परन ( सम से प्रारम्भ ) •

धाकिटधा गेनधागे दिगनधा दिनाकधा ऽधागेगे धागेनधा गेगेधागे  
नधागेगे धादिता कनकधा तेटधागे दिनाकन तेटकन कनेटकन गेनकन  
कतेटकन गेनकन घेघेनेटे कतकतेटे ऽऽनेट कतकतेटे नकिटना ऽनधाकि टधाऽन  
धागेऽधा दिनाकधा कधादिता भागेऽधा धाऽकिट ताऽकिट भागेदिता गादिगन-  
धाऽगेऽ तेटघडा ऽनधागे तेटकनगदिगन धाऽकत भानेटकने गदिगनधाऽगेऽ  
तेटघडा ऽनधागे तेकनगदिगन भाऽन धातेटकन गदिगनधागे तेटघडा ऽनधागे  
तेटकनगदिगन धाऽकन धा ।

अबसर अगाधारण विजय प्राप्त करके जब श्रीअयोध्या पधारे, तो अयोध्यावासियों के सुख का ठिकाना न रहा । सूर्यवंश का विशाल सिंहासन, जो रूना पड़ा था, आज उसका भी भाग्य जग गया, यथा—

‘प्रभु त्रिलोकि मुनि-मन अनुरागा । तुरत दिव्य सिंहासन माँगा ।  
रवि सम तेज सो बरनि न जाई । बैठे राम द्विजन गिर नाई ।’

अस्तु, अब इसी भाव को इस परन द्वारा सुनिए—

### • राज्याभिषेक-परन

अवधगु रीऽगदि गनधाऽ गदिगन राऽजत मिऽहाऽ सनरधु भूऽपगु  
जगाने । नीऽगंग कमरध नीऽऽऽ चमकनि । चन्द्रध भाऽगीऽ ज्योतिनि  
काऽगीऽ खाऽगीऽ ऽऽकन् दर्शद ऽर्दम नीऽऽऽ व्यऽनमु कुटगिर सोऽहेऽ  
धुतिकुन् डलमन मोऽहेऽ दृगजोऽ हेऽऽऽ सकलदे ऽवगन अरुगऽ गाऽर  
डिमिकिडि मिकिडिम डमरुडि मिकिडिम धुमकिटनकधुम किटनकधुमकिट  
नरुधुमकिटनक गदिगनधा नाऽरदा ऽदिगुन गाऽवत बीऽनव जाऽवत गुनिगन् धऽवर्णि  
भाऽवत निरतत किन्नर आर्माग्धा दिगदिगथेइ दिगदिगदिगता दिगदिगदिगता  
तादिगदिगता दिगदिगता तिग्धादिगदिग थेइ ऽऽचऽ चरीऽक चरणक मलचाऽ  
पतकणि केहरि प्रमुदित जनगन धाकिटधा किटघेट गुफनभ योऽदृग निरखत  
मियाऽराऽ ऽमकीऽ भाँकी ऽभाँ की ऽभाँ की धा सियाऽरा ऽमकीऽ  
भाँकी ऽभाँ की ऽभाँ की धा सियाऽरा ऽमकीऽ भाँकी ऽभाँ क  
ऽभाँ की ‘धा’ ।

श्री हनुमान् जी के लंका-प्रवेश की धोर त आरह है। श्रीरामप्रिया मैथिली का पता लगाने के लिए बच्चागवली किस गति से लंका की ओर प्रस्थान करते हैं, यह आगे के परन में देखिए—

### • लंकाप्रवेश-परन

अरुणव रणकिल कतकिट धाऽकिट धराकध रनिऽऽ धरकस कमगक धाकिटधा ऽनधागे तेटघडा ऽनकत कडकडकडकड कडाऽन घडाऽन धडाऽन तड़कित डकिधड़ किधड़न धेटधेट धाऽकधा ऽतेट तेटतट तेटनेट कधागधा किटधाऽ धेटधेट धेटधेट पवनत नयगति पवनग गनमन मगनश ऽकतजि बंकाउ छंकां कदेऽ शंकव ऽअकर शोऽभत धगनत गनमाऽ रुतमुत कोऽधित धंधे धेरकेट तगनता ऽनदेत नटलाऽ मलंऽक फूऽका वनमुत घेताऽन धेटधुम किटतक ( 'गदिगन धाऽकत गदिगन धाऽकत गदिगन धा' ३ बार )

इस प्रकार श्री हनुमान् लंका में कृत्य करके श्री राघव को प्रेरणा देते हैं। रणधीर श्री राम अनुज तथा वानरी सेना के साथ लंका पर धावा बाल देत हैं। धनुषधार युद्ध ध्विष्ट जाता है। देव-समाज युद्ध की कला पर मुग्ध होकर गगन से गुष्पाजलि प्रपित करता है। अब उन्हीं युद्ध-मिश्रित भावों को परन द्वारा सुनिए—

### • लंकाविजय-परन

धेतधाकिट तकधुमकिटतक धाकिटधा केटधेट धेटतधा ऽनधाऽ राऽमच ऽनद्राड लंकच देऽगंग लखनख डेऽकपि अंऽगदा ऽदिहनु मऽनव डेऽदल दोऽउल रतउर भतजूऽ भतदिगदिग धाऽनधा ऽनमाऽ रतकाऽ टनऽऽ किटकिटा ऽतकिल कतकिट किटकिट धमधम धमकिध मकिधध काऽरत गड़गड़गड़गड़ दूऽटिगि रतरथ मरुतवा ऽजिन्निऽ घरतपी ऽलधेट धाऽकधा ऽटकिड़नका ऽकड़ाता ऽकड़ाता धा धेरकेटधेरकेट धेरकेटधेरकेट ध धेरकेट चलतप वनधह राऽतध राऽकूऽ रमकल मनेऽको ऽलभजि चलेऽधा किटधट धा धाकिटतकधुम किटतकगदिगन किडनकतिरकिट तकनाऽतिरकिट धानिरकिट तकताऽतिरकिट धा तडतडतडतड धड़धड़धड़धड़ धडाऽम धडाऽम दिगदिग-दिगदिग तगतगतगतग तडाऽम तडाऽम विबुधव रसिपुण पाऽजलि भरभर-नरभर राऽवन दर्पद मनराऽ घवजैऽ धा धाधा धाधाधा धाधाधाधा धा

## गणेश-परणा

ताल : चारताल

×                      °                      २                      °  
 धगतिट   किटतग   तिटकिट   धगतिट   धगिऽन्न   धिततगि   ऽतधित  
 किटतक   ३   जयगण   पतिविऽ   ४   धनराऽज   नगतिट   ×   तगतिट   किटधग   तिटकिट  
 तगतिट   २   तगिऽन्न   तततत   °   तडऽन्न   तिटकिट   ३   तकजय   लऽम्बतुं   ४   ऽम्बतुं   मात्तुर  
 ×   किटतक   °   धितधित   २   धडऽन्न   जयतिग   एणऽधिप   °   भवाऽ   तमज  
 ३   ताम्बुतकतिर   किटतकदीगड़   ४   दिन्त   जयइक   ×   दन्तग   जाऽनन   °   धिन्त  
 धाकिटतकधुम   २   किटतकगदिगन   धुंग   °   जयहेऽ   रम्बध   ३   ऽम्बमुख   दाऽयक  
 ४   जयतिवि   ×   नाऽयक   ताधाकिटतक   °   देऽतमृ   दंगमह   ताल   २   यहचौऽ   ताल  
 ३   जयपशु   पाऽलका   ३   टहुभव   जाल   ४   धगिनत   गिनप्रभु   ×   ननमऽ   स्तकतव  
 °   चरणश   रणजय   २   चाऽरुक   ऽर्णधित   °   तडऽन्नध   ऋधित   ३   तगिनधा   किटधामे  
 ४   नानानाना   किटतकदीगड़   ×   धा   ऽधित   °   तगिनधा   िटधामे   २   नानानाना  
 किटतकदीगड़   °   धा   ऽधिन   ३   तगिनधा   ४   किटधामे   नानानाना   किटतकदीगड़   ४   धा ।

## चौंसठ 'धा' की परण

कमाली चक्रदार

ताल : चारताल

<sup>×</sup> धिटनिट नक, धितऽ <sup>१</sup> ऽऽताऽ ऽऽधिऽ <sup>२</sup> ताऽधिग तिटधिग दिऽऽ ऽऽताऽ  
<sup>३</sup> ऽऽदिऽ ताऽऽति <sup>४</sup> टकतक <sup>५</sup> ऽऽऽता <sup>×</sup> ऽताकिटतक <sup>६</sup> नितऽऽता <sup>७</sup> ऽनधिग  
 तिटधिग <sup>२</sup> तिटतग <sup>०</sup> तिटकृता <sup>०</sup> तिटधिनि टतगिन <sup>३</sup> तगदिग नागेतिरनिट  
<sup>४</sup> तकताऽनता <sup>५</sup> किटतकदीगड <sup>×</sup> धा॥धाधा <sup>०</sup> ऽऽतग दिगनागे <sup>०</sup> तिरनिटतकता  
<sup>२</sup> ऽनताकिटतक <sup>०</sup> दीगडधाधा <sup>०</sup> धा.थाऽऽ <sup>३</sup> तगदिग <sup>३</sup> नागेतिरकिट <sup>०</sup> तकताऽनता  
<sup>४</sup> किटतकदीगड <sup>×</sup> धाधाधाधा <sup>०</sup> ऽऽतग दिगनागे <sup>०</sup> तिरनिटतकता <sup>४</sup> ऽनताकिटतक  
<sup>२</sup> दीगडधाधा <sup>०</sup> धाधाऽऽ <sup>०</sup> ऽ (४)

नोट—इन धोलों को चार बार बजाना चाहिए, तभी कमाली चक्रदार चौंसठ 'धा' की परण पूर्ण होगी। पहले चक्र में मोलह 'धा' आए है, सम पहले 'धा' पर आया है, दूसरे चक्र में दूसरे मुखड़े के दूसरे 'धा' पर अर्थात् चारसवें 'धा' पर सम आएगा, तीसरे चक्र में तीसरे मुखड़े के तीसरे 'धा' पर अर्थात् तैतालीसवें 'धा' पर सम आएगा और चौथे चक्र में चौथे मुखड़े के चौथे 'धा' पर (अन्तिम 'धा' पर) अर्थात् चौंसठवें 'धा' पर सम आएगा। यह चक्रदार धोल ताल में वही ले सकता है, जिसका ताल-ताल पर अच्छा अधिकार हो। यह गुणीजनों के सम्मक्ष गुनाने योग्य परण है।

\*\*\*

× छुमछुम छन नन नाऽचत । गिरधर गोपी सग लेले ।  
 २  
 ० हाऽधक नकपिच काऽरीऽ भाऽगत । इत उत राघा प्यारी ।  
 ३  
 × धरनहि पाऽवत कृष्णमु राऽरीऽ । ताऽधेई धेईनन आऽवेई धेईनन ।  
 २  
 ० त्रामतत धेईनत धेईऽऽ त्रामतत । धेईनन धेईनन त्रामनन धेईनन ।  
 ३

## तिस्र जाति में

× १. धाऽन धिक्किट । धिक्किट धिक्किट । धिक्किट । धिक्किट । धिक्किट ।  
 २  
 ३ धिक्किट धान । (कतकृ धातेट । कतेट धिक्किट ।  
 ४  
 ० तगन धाऽन ॥ धा ३ ) ।  
 ×  
 १. छडान छडान । कतेट तगन । कतेट तगन । धिक्किट  
 २  
 ० तगन । तागेते टकेट । गगते टकेट । धगन धिक्किट ॥  
 ४  
 × धिक्किट धाऽन । कतघि धितेट । धेधेते टेकत । धेधेदि  
 २  
 ० गदिन (ग्रीगीऽ धिक्किट । धिन्त डाऽन । गदिन ताऽन ॥ धा ३ ) ।  
 ×  
 ३. धागेने टेघागे । दिन्ता गेतेट । कृधाके टेगदि । गनना  
 २  
 ० गेनेट । तेदने टेतेट । तेदना गेतेट । धाऽकि टधाऽ ॥  
 ४  
 × दिन्ता ऽतिट । कऽत (कतिट । तगन धाऽधा । धा ३ ) ।  
 २

१. <sup>१</sup>अमुनाके <sup>२</sup>तटपर । <sup>३</sup>बस्तीब <sup>४</sup>जाऽवन <sup>५</sup>धेऽनुच । <sup>६</sup>रऽन  
 गोऽपीन । <sup>७</sup>चाऽवत <sup>८</sup>बालबा <sup>९</sup>ऽलमग ॥ <sup>१०</sup>नचतक <sup>११</sup>द्वैयानः ।

<sup>१२</sup>थेईताता <sup>१३</sup>थेईताता <sup>१४</sup>थेईताता । <sup>१५</sup>थेईताना <sup>१६</sup>थेईताता । <sup>१७</sup>थेईताता  
<sup>१८</sup>थेईताता <sup>१९</sup>थेईताता । <sup>२०</sup>थेई

<sup>२१</sup>नवलन <sup>२२</sup>वेज्जीऽ । <sup>२३</sup>नाऽवत <sup>२४</sup>हिनमिल <sup>२५</sup>लचकन । <sup>२६</sup>चलतचा  
<sup>२७</sup>ऽनधुम । <sup>२८</sup>किटतक <sup>२९</sup>तकिटधु <sup>३०</sup>किटदिग ॥ <sup>३१</sup>विगताऽ <sup>३२</sup>दिगदिग ।

<sup>३३</sup>ब्रामतत <sup>३४</sup>थेईतत <sup>३५</sup>थेईऽऽ । <sup>३६</sup>ब्रामतत <sup>३७</sup>थेईतत । <sup>३८</sup>थेईऽऽ <sup>३९</sup>ब्रामतत  
<sup>४०</sup>थेईतत ॥ <sup>४१</sup>थेई

<sup>४२</sup>घुंघरझ <sup>४३</sup>नरुझन । <sup>४४</sup>श्यामक <sup>४५</sup>न्या <sup>४६</sup>नृत्यमु । <sup>४७</sup>दिनमन  
<sup>४८</sup>नृत्यमु । <sup>४९</sup>दितगति <sup>५०</sup>नचतन <sup>५१</sup>चं । <sup>५२</sup>शखच <sup>५३</sup>ऽक्रधर । <sup>५४</sup>गदाऽप

<sup>५५</sup>ऽदमधर <sup>५६</sup>करभुर । <sup>५७</sup>लीऽधर <sup>५८</sup>जधरमु । <sup>५९</sup>धाऽधर <sup>६०</sup>गिरधर <sup>६१</sup>गिरधर ।

<sup>६२</sup>कदनन <sup>६३</sup>ने <sup>६४</sup>धृकुटि <sup>६५</sup>भाऽनक <sup>६६</sup>मलदल । <sup>६७</sup>लोऽवन <sup>६८</sup>झनकझ ।

<sup>६९</sup>ननधाती <sup>७०</sup>धाधाती <sup>७१</sup>धाधाती । <sup>७२</sup>धा <sup>७३</sup>आ । <sup>७४</sup>धाती <sup>७५</sup>धाधाती

<sup>७६</sup>धाधानो । <sup>७७</sup>धा <sup>७८</sup>आ । <sup>७९</sup>धाती <sup>८०</sup>धाधाती <sup>८१</sup>धाधाती ।

<sup>०</sup>घागेतेट । <sup>४</sup>घादिन् ताघा । गदिगन कातिर । <sup>०</sup>किटधि  
<sup>३</sup>न्दिघागे ॥ <sup>४</sup>तेटकत गदिगन । <sup>२</sup>घा किट । <sup>०</sup>घा दिन् ।  
<sup>३</sup>वा घा । <sup>०</sup>गदि गता । <sup>४</sup>(तिरकिटतकता गदिगनधागदि ।  
<sup>०</sup>गनधागदिगन ॥ वा ३) ।

पिपीलिका

<sup>४</sup>घागे <sup>२</sup>दिग । ता <sup>०</sup>कृधा । <sup>३</sup>केट धागे । नति टना ।  
<sup>०</sup>धाकिटनकधुम <sup>४</sup>किटनकगदिगन । <sup>४</sup>किटतकतिरकिट तकतातिरकिट ।  
<sup>०</sup>धा <sup>४</sup>कृधाकेट ॥ <sup>४</sup>धाकृधा <sup>२</sup>केटधा । <sup>२</sup>कृधाकेट धाग ।  
<sup>०</sup>धाकृधा <sup>३</sup>केटधा । <sup>३</sup>कृधाकेट <sup>०</sup>धाकृधा । <sup>०</sup>केटधा <sup>३</sup>धाग ।  
<sup>४</sup>कृधाकेट <sup>०</sup>धाकृधा । <sup>०</sup>केटधा <sup>४</sup>कृधाकेट ॥

स्रोतागता

<sup>४</sup>१. <sup>४</sup>धाकिटनकधुम <sup>२</sup>किटनकगदिगन । <sup>२</sup>धाधेरधेर धेरधेरधेरधेर ।  
<sup>०</sup>धाकिटधा <sup>३</sup>नधागे । <sup>३</sup>दिगनागे <sup>०</sup>निरकिटतकता । <sup>०</sup>(कतघिन स्ता ।  
<sup>४</sup>धाघिन् <sup>०</sup>स्ता । <sup>४</sup>धाघिन् <sup>४</sup>स्ता ॥ वा ३) ।  
<sup>४</sup>२. <sup>४</sup>धेरकेटधे । <sup>२</sup>धेरकेटधे । <sup>२</sup>धेटतेट धेटनेट । <sup>०</sup>कृधाकेट <sup>४</sup>कृधाकेट ।  
<sup>३</sup>धाकिटधा <sup>०</sup>किटधिरु । <sup>०</sup>धिरुधिरु <sup>४</sup>धिरुधिरु । <sup>४</sup>दिगतेट गदिगन ।

## सिहावलोकन

१ <sup>×</sup>धाकिटधा <sup>२</sup>कुघाकेट <sup>३</sup>धेटघाकि <sup>४</sup>टघाकिट <sup>५</sup>धाधाकिट  
<sup>६</sup>धाकिटनकधा <sup>७</sup>केटदिकिट <sup>८</sup>तकघाकेट <sup>९</sup>तिरकिटनकता  
<sup>१०</sup>ऽधागदिगन <sup>११</sup>धाती <sup>१२</sup>घातिरकिट <sup>१३</sup>नकनाऽधा <sup>१४</sup>गदिगनघा ॥  
<sup>१५</sup>ताधा <sup>१६</sup>तिरकिटनकना <sup>१७</sup>ऽधागदिगन <sup>१८</sup>धाती <sup>१९</sup>घा ३ ।

नोट : सिंह कुछ दूर चलकर पुन पंछे की ओर देखना है, सिहावलोकन परन्तु मे भी यही भाव रहना है। अन्त नर्वक भी वही भाव दिखा सकता है।

२ <sup>×</sup>घागेनेट <sup>३</sup>गदिगन <sup>४</sup>तागेनेट <sup>५</sup>गदिगन <sup>६</sup>कुघाकेट <sup>७</sup>गदिगन ।  
<sup>८</sup>नागेनेट <sup>९</sup>गदिगन <sup>१०</sup>कनेटघा <sup>११</sup>ऽनधा <sup>१२</sup>ऽधा <sup>१३</sup>धाधा <sup>१४</sup>धा <sup>१५</sup>ऽधा ॥  
<sup>१६</sup>धाधा <sup>१७</sup>धा <sup>१८</sup>ऽधा <sup>१९</sup>घाधा <sup>२०</sup>धा ३ ।

&lt;

## वीररस का परन

१ <sup>×</sup>गेङ्गेङ्गयुन्त <sup>२</sup>गेङ्गेङ्ग <sup>३</sup>युन्त <sup>४</sup>गेङ्गेङ्गयुन् <sup>५</sup>गेगेनक <sup>६</sup>दिगनदि  
<sup>७</sup>गनगेगे <sup>८</sup>नकदिग <sup>९</sup>नागेगेदि <sup>१०</sup>गेगेनागे <sup>११</sup>कङ्ककङ्ककङ्क <sup>१२</sup>घटघटघटघट  
<sup>१३</sup>योऽगथ <sup>१४</sup>किटथोऽ <sup>१५</sup>थोथो <sup>१६</sup>थोथो ॥ <sup>१७</sup>गेङ्गेङ्गदिन <sup>१८</sup>ऽना <sup>१९</sup>ऽधा  
<sup>२०</sup>ऽदिन् <sup>२१</sup>ऽता <sup>२२</sup>घागेङ्गेङ्ग <sup>२३</sup>दिन्ऽ <sup>२४</sup>ताऽ <sup>२५</sup>घाऽ <sup>२६</sup>दिन्ऽ <sup>२७</sup>ताधा  
<sup>२८</sup>गेङ्गेङ्गदिन् <sup>२९</sup>ऽता <sup>३०</sup>ऽधा <sup>३१</sup>ऽदिन <sup>३२</sup>ऽना ॥

## दुर्गा परम

१ दिगक्षिग २ दिगदिग । ता ३ सुदुर । ० ॥ ३३ ॥ वानी ।

३ निरकिटनक्तिर किटनक्तातिर । किटनक्तिरकिटनक्तातिर ।

४ धा ० स्कार । ० छप्पर लेखा ॥ ४ डाचम केनेट । २ ता भृकुटिबं ।

० वानोऽ चनविशा । ३ स्लनर मुण्डमा । ० स्लप्पर घरधर ।

४ धर ० घरत्रिणू । ० स्लकट केटकट ॥ ४ काटन कटकट ।

२ स्नचाऽ मुण्डाऽ चामुऽ डा । ३ दमदम दमकनि ।

० दमनप ४ स्जकम । चमचम चमकनि । चमच्छ टाऽदल ॥

४ दलदल दलदल । दलनिदु प्टदाऽ । नवदल नी । ३ स्मृग राऽजवा ।

० हिनी स्माँ । ४ तामाँ ता । ० जयतित्र यतिशिव ॥ ४ शकर

२ इप्पद । धारी माँजन । ० मानम अजिरवि । ३ हारी माँ ।

० गाने गुनान । ४ धानधि किटधाऽ । ० स्स-धि किटधाऽ ॥

४ स्सधि किटधाऽ । २ धाकिटतकधुम किटनक्तादिगन । ० धुमकिटनक्धुम

किटतकधुमकिट । ३ तकतकधुमकिट । ० स्स-धुमकिट ।

० धुमकिटतकधुम किटनक्तादिगन । ४ धानिदलक्धुम किटनक्ते ।

० स्धा स्धा । ४ स्धा स्धा । २ स्धा स्धा । ० स्धा स्धा । ३ स्धा स्धा । ३ स्धा स्धा ।

१. <sup>X</sup>तिरकिटनक ताऽन । <sup>२</sup>धाऽक ताऽन । धां आ ।

ताऽन धाऽक । ताऽन धा । आ ताऽन । धाऽक ताऽन ॥

२. <sup>X</sup>कनिट ताऽन । ता ताऽन । ताऽक । धाऽन धाऽन ।

धाऽक धाऽन । धाऽन धाऽक । धाऽन धाऽन ॥

३. <sup>X</sup>धाकिटतक धुमकिटतक । धाऽक धाऽन । धां आ ।

धुमकिटतक धाऽक । धाऽन धा । आ धुमकिटतक ।

धाऽक धाऽन ॥

### शिव स्तोत्र पर ताल-परन

पदन्तः <sup>X</sup>जयकं लामी । <sup>२</sup>अदिनाऽ शोऽनुख । <sup>०</sup>राशी सदाऽर ।

<sup>३</sup>हेऽगऽ गाऽतट । <sup>०</sup>काशी खाऽनभ । <sup>४</sup>गवृष भसग ।

<sup>०</sup>शीऽशग गशिव ॥ <sup>X</sup>शकर घाश । <sup>२</sup>करधा शकर ॥ <sup>०</sup>घा ३ ।

बजन्तः <sup>X</sup>घागे दिन्ता । <sup>२</sup>गदिना धाकत । <sup>०</sup>दिन्ता कनाग ।

<sup>३</sup>दिन्ता तातिट । <sup>०</sup>दिन्ता दिगन्ता । <sup>४</sup>गदिग गदिन्ता ।

<sup>०</sup>धेत्तधा जकत ॥ <sup>X</sup>दिगड् धादि । <sup>२</sup>गड्धा दिगड् । <sup>०</sup>घा ३ ।

१ <sup>×</sup> धाऽग दिन्तागे । <sup>२</sup> कऽत गदिगन । <sup>०</sup> किटतकता तिरकिटतकता ।

<sup>३</sup> ताऽना नानानाना । <sup>०</sup> (कतिट किटतकदिगड । <sup>४</sup> घाऽधा

किटतकदिगड । <sup>०</sup> घाऽधा किटतकदिगड ॥ धा ३) ।

५ <sup>×</sup> धाकिट धागेदिन । <sup>२</sup> तकिट ताधा । <sup>०</sup> तंकधुमकिट

तकनकधुमकिट । <sup>३</sup> धुमकिटतक धुमकिटता । <sup>०</sup> (धाऽऽ दिन्ताऽ ।

<sup>४</sup> कतिट घाऽकत् । <sup>०</sup> घाऽऽ दिन्ता ॥ <sup>×</sup> धा ३) ।

६ <sup>×</sup> धगन धागेतेट । <sup>२</sup> तपन तागेतेट । <sup>०</sup> कृधग धागेतेट ।

<sup>३</sup> दिगन नागेतेट । <sup>०</sup> दिगन दिगनदि । <sup>४</sup> गनदि गनतग ।

<sup>०</sup> तिरकिटनक तातिरकिटनक ॥ <sup>×</sup> तिरकिटतक तातिरकिटनक ।

<sup>२</sup> कऽत किटतकदिगड । <sup>०</sup> घाऽक तिटधा । <sup>३</sup> धा किटतकदिगड ।

<sup>०</sup> घाऽक तिटधाऽ । <sup>४</sup> धा किटतकदिगड <sup>०</sup> घाऽक तिटधाऽ ॥

७ <sup>३</sup> धाकिट । <sup>३</sup> धागेदिन् नकिट । <sup>०</sup> धिन्ना धेधेऽ । <sup>४</sup> नानानाना

(तिरकिटता । <sup>०</sup> ताधागदिगन धा ३) ।

धमार ताल और मध्य लय में निबद्ध एक परन शिव स्रोत पर आधारित है। इसका उदाहरण उल्लिखित है।

इसी प्रकार तबले पर केवल "धाधिधा" तीन ताल के ठेके का वादन विभिन्न लयों में अत्यन्त आनन्द दायी तथा शान्त रस की निष्पत्ति करने वाला सिद्ध होता है। पेशकारों के बोल जो कि मध्यलय में डगमगाती हुयी चलन, अत्यन्त आनन्द दायक चंचल प्रकृति और शृंगार रस को प्रकट करने वाली होती है। उदाहरण के लिये

धी० धि० धि० धि० धि० । धा० धा० धा० धा० धा० ।

ती० ति० ता० ति० ति० । धा० धा० धा० धा० धा० । धा०

विषम लय में चंचल प्रकृति के बोल योजना से युक्त कायदे का उदाहरण प्रस्तुत है जोकि तीन ताल में निबद्ध है :-

धि० धा० धा० धा० - धा० धा० । धा० धा० धा० धा० धा० ।

धि० धा० धा० धा० - धा० धा० । धा० धा० धा० धा० धा० । धा०

। धा०

द्वुत लय में मुलायम बोलों से युक्त चंचल प्रकृति के वर्ण योजना से युक्त टुकड़े का उदाहरण झपताल में निबद्ध है।

धे० धि० धि० धि० धि० धि० । धा० - धे० - धा० - धे० धा० ।

धा० धा० धा० धा० धा० धा० । धा०

विभिन्न प्रकार की परन की बदिशों में जोकि द्वुत लय में ही प्रायः निबद्ध होती है वर्ण योजना के अनुसार वीर रस की अभिव्यक्ति करती है। दुष्पली तिपल्ली, चौपल्ली गते आदि विभिन्न लयकारियों से युक्त रचनाये अद्भुत रस की अभिव्यक्ति करती हैं। सम, विषम, अतीत, अनागत सम दिखाने के लिये सगत करते समय बजायी गयी तिहाइयों वादन में चमत्कार और अद्भुत रस की उत्पत्ति करती है। साधारण चक्करदार, फरमाइसी चक्करदार नौहक्का चक्करदार, कमाली चक्करदार टुकड़े और तिहाइयों वादन में चमत्कार रोचकता और नवीनता लाते हुए अद्भुत रस की अभिव्यक्ति करते हैं। अति द्वुत में बजते हुये रेले, रौ और उनके लयकारी युक्त प्रस्तार और तिहाइयों भी इसी रस की उत्पत्ति में सहायक होते हैं।

उपरोक्त विवेचन से स्पष्ट है कि भारतीय संगीत में लय और ताल

### अष्टम् अध्याय

लोक संगीत मे लय ताल और रस -

'लोक संगीत' शब्द सस्कृत की 'लोक' धातु मे घञ् प्रत्यय लगने से बनता है । जिसका अर्थ है - देखना, प्रत्यक्ष ज्ञान प्राप्त करना , विश्व का एक-एक भाग, मानव जाति, क्षेत्र, इलाका, जिला, प्रान्त, सामान्य जीवन आदि। लोक गीत शब्द अंग्रेजी के फोक्ल सांग शब्द का अनुवाद है । ऐसा कोई भी गीत जिसका उद्गम लोक मे हो और जो परम्परागत रूप से बाद के लोगो को मिला हो उसे लोक गीत कहते हैं ।

भरत मुने के अनुसार "लोक अनेक देशो मे विभक्त है उनके वेश, भाषा और आचार भिन्न हैं । उसको विशेषताये अनन्त है अतः अपने ग्रन्थ मे मैने जो नहीं कहा उसे बुद्धिमानो को लोक से ग्रहण कर लेना चाहिये।" जिससे लोक का महत्त्व स्वयं सिद्ध हो जाता है ।

लोक संगीत सामान्य जनता की थाती है । जनता ही प्रयोक्ता है, जनता ही श्रोता है । अतः लोक संगीत के स्थान पर जन संगीत कहा जाय तो उपयुक्त होगा । लोक संगीत का चरम लक्ष्य है - स्वर, लय एवं अभिनय के माध्यम से भावाभिव्यक्ति । लोक संगीत का विकास क्षेत्र मुख्यतः ग्राम्य जनसमूह रहा । लोक संगीत मे अपने-अपने प्रदेश की भाषा, बोली , परंपरा भौगोलिक परिस्थिति रीति - रिवाज आदि के लिये पूरा स्थान रहता है किन्तु साथ ही उसका प्रसार क्षेत्र उस प्रदेश तक ही सीमित रहता है । एक ही प्रदेश के लोक गीतो मे अनेक भाषाओ का मिश्रण होता है जैसे उत्तर प्रदेश मे बृज भाषा, अवधी, बुन्देली, भोजपुर आदि भाषाये ।

भावोद्वेग के समय जो स्वर निःसृति होते है वे ही लोक संगीत की धुनो का आधार बनते है । इन स्वरवलियों मे आश्चर्यजनक बात यह दिखाई पडती है कि वे भावानुकूल और प्रसंगानुकूल होती है। साथ ही उनकी लय और ताले भी प्रसंगानुकूल होती है साथ ही उनमें दुःख और करुणापूर्ण प्रसंगों

की स्वरावली कोमल स्वरयुक्त , करूणा से ओत प्रोत तथा विलम्बित लय में होती है ।

ताल की दृष्टि से देखने पर ज्ञात होता है कि भिन्न - भिन्न भावों के अनुकूल लय गति का विविध विनियोग लोक संगीत में सहज रूप से हुआ है । यही लय और ताल मय रस की अभिव्यक्ति लोक गीतों की आत्मा है। बैलगाड़ी में, ऊँट पर, तथा किसी भी वाहन पर चलते समय अथवा कुँए से पानी भरते समय , चक्की पीसते समय जो धुने उदभाषित हुई वे पहियों की गति , ऊँट के कदम आदि गतियों के आधार पर, विभिन्न लयों और छन्दों का निर्माण हुआ और उनका क्रमिक विकास का प्रतिफल दादरा , कहरवा, रूपक, दीपचंदी खेमटा, धुमाली, धमार आदि ताले हैं ।

लोक संगीत के विषय अत्यन्त व्यापक है लोक-जीवन, लोक-संगीत में पूर्ण रूप से प्रतिबिम्बित हुआ है । जीवन का कोई पहलू , कोई प्रसंग, कोई भावना और कोई प्रवृत्ति उससे छूटने नहीं पाती । काम करने के अवसर के गीत, कूटने पीसने, पानी भरने, चक्की पीसने, खेतों में रोपाई, निराई, फसल बोने और काटने, षोडश संस्कारों के गीत, वर्षा, बसन्त आदि ऋतुओं के गीत , पवों एवं त्योहारों के गीत, धर्म, नीति , वैराग्य और आध्यात्म आदि के गीत , पारिवारिक सम्बन्धों में स्नेह, ईर्ष्या, व्यग्न, परिहास आदि व्यक्त गीत, आख्यान गीत जिनमें प्रेमगत व वीरगाथा गीत प्रमुख हैं । किसी छोटे से छोटे प्रसंग को लेकर लोक मानस कब लोक गीत के रूप में प्रस्फुटित हो उठेगा और एक नये लोक-गीत की रचना हो जायेगी ? यह कहना कठिन है।

दया, ममता, समवेदना, सहयोग आदि लोक गीतों की देन हैं। करूण रस की अभिव्यक्ति , बेटी की विदाई के गीत में बड़े ही मार्मिक ढंग से व्यक्त होता है और करूण होते हुये भी आनन्द दायक होते हैं। त्योहार विवाह, और धार्मिक उत्सवों पर गाये जाने वाले गीत, वर्षा ऋतु में गाई जाने वाली कजली में शृंगार के विप्रलम्भ पक्ष की अभिव्यक्ति अत्यन्त आनन्द दायी होती है ।

### लोक संगीत में रस

भारतीय काव्यशास्त्र में वर्णित नव रसों का दर्शन हमें लोकगीतों में होता है। रस का आधार भाव होता है जो दो प्रकार के होते हैं - संचारी भाव जो रस की पुष्टि के लिये तनिक समय के लिये आता है और दूसरा है "स्थायी भाव", जो रस के साथ निरन्तर रहता है। इन स्थायी भावों को विभाव जगाकर और उद्दीप्त करके रस की अवस्था तक पहुँचाते हैं। "सहृदय व्यक्तियों के हृदय में स्थित रस आदि स्थायी भाव ही विभाव, अनुभाव और संचारी के द्वारा अभिव्यक्त होकर रस के स्वरूप को प्राप्त करते हैं।"<sup>1</sup>

#### भयानक रस .

स्थायी भाव - भय । आलम्बन - व्याघ्र आदि हिसक जीव, शून्य स्थान, शत्रु आदि । उद्दीपन - निस्सहाय होना, भयानक स्थल, रूप आदि। अनुभाव - स्वेद, वैवर्ण्य, भागना, कापना आदि । संचारी - चिन्ता, आदि स्त्री प्रसव पीड़ा के कारण व्याकुल होकर, भयानक रूप उपास्थित करना और दात तथा पजे आदि दिखा-दिखाकर, अपना आक्रोश प्रकट करना ।

"अइसे जो हरि जी का पउतिउँ, दौतन कटतिउँ, बक्वारन करतिऊँ।

काँट - कटीली कय छडिया , भइ राज्य मरवउतिउँ ।।

बारात की भयकरता तथा असीमता को देखकर, कन्या के बाबा, पिता, चाचा आदि घबराकर, कापने लगते हैं। भय के कारण वह कर्तव्य विमूढ़ हो जाते हैं

अहि बरात गोहँडवय, अलरिया के बलते,

भागे हैंय बेटी के बाबा , दलय-दल काँपय, अरि थर-थर काँपयें ।।

रावण सीता को हरण करके आकाश मार्ग से लका को ले जाता है । सीता रावण का भयंकर रूप देखकर भयभीत हो जाती है और भय से काँपती , रोती, चिल्लाती हुई अपनी भूल पर पछताती है :-

रवना हरे जात बैदेही, रथ पर लेत चढ़ाई ना।

करत विलाप चली बैदेही, नगर-नगर उडियाई ना ।।

लका दहन के पश्चात् मदोदरी अत्यधिक भयभीत होकर , रावण को समझाना चाहती है। उसके समक्ष हनुमान का भयानक रूप हटता ही नहीं है -

गइले नगर जरि सतमारी, देदो जनक दुलारी ना ।

होत अशुभ जब से सिय लाये, देखो जनयन उधारी ना।।

अइहय राम सेन हहकारी, कहउँ पुकारी ना।

होइहय पल माँ स्वर्ण लक यह, महल उजारी ना।।

पति अपनी माता के कहने से अपनी स्त्री के सतीत्व की परीक्षा "किरिया" प्रथा द्वारा लेना चाहता है :-

बरिगय अगिया, अउममरी कर हिया रे।

बहिनि ठाढी किरिया देयें हो राम ।।

सखी बनजारे को जगाती है और उसे स्त्री का पत्र देती है। पत्र को पढ़कर, बनजारा या परदेसी, पति भाव विभोर हो उठता है और पत्र को हृदय से लगा लेता है।

वियोगिनी नवोढा के प्रति पक्षी भी सहानुभूति प्रकट करते हैं। चकवा-चकई दोनो एक दूसरे के साथ सुख का अनुभव कर रहे हैं। रात्रि में अपने वियोग में दुःखी भी होते हैं, परन्तु पुनः प्रातः काल मिल जाने की आशा से अधिक उद्विग्न नहीं हैं । नवोढा का पति कब आकर उसे सुखी करेगा? इसकी उन्हें बड़ी चिन्ता है ।

पत्नी को, पति के वियोग में हिडोलना आदि झूलना अच्छा नहीं लगता है। उसकी सखियाँ, उसे बहुत समझाती हैं, परन्तु वह वियोग की व्यथा के कारण अपने को असमर्थ बताती है ।

बहु पति विरह में व्याकुल होकर, सास से पति का पता पूछती है तथा पति के पास जाने की उत्कट अभिलाषा प्रकट करते हुए पति प्रेम एवं असह्य विरह-वैदना प्रकट करती है ।

जउनी बनिज सासू तोरे पूत मे हैंय, सो बनु देहु बताया ।

पति वियोग में उर्मिला का नारी हृदय रो उठता है। वह अत्यधिक व्याकुल होकर कहती है, कि भोजन आदि अच्छा नहीं लगता है। उनके पति लक्ष्मण, राम तथा

सीता के साथ, बन को चले जाते हैं। उर्मिला को इसका दुःख अधिक है, कि एक सीता है जो अपने पति को एक क्षण छोड़ने में व्याकुल हो उठी और एक मैं हूँ, जो अपने पति के वियोग में जीवित हूँ .-

"अपने महल उर्मिला रोवयें, केहि सचि बनय भोजनवाँ ना।

तुम मउ सीता तीनउ जने, सग माँ, हमका छोडेउ भवनवाँ ना ।

### वीर रस -

शृंगार रस का स्थायी भाव "रति" होता है। रति का अर्थ कामना है। कामना या इच्छा जब पूर्ण या सफल हो जाती है, तो वह उत्साह में परिणित हो जाती है और उसके द्वारा वीर रस की निष्पत्ति होती है, परन्तु जब वही कामना असफल होकर कुष्ठा का रूप धारण कर लेती है, तो शोक में बदलकर करुण रस की निष्पत्ति करने लगती है। लोकगीतों में शृंगार के साथ 'साथ, वीर रस भी प्राप्त होता है। देवी के भक्त अत्याचारियों के अत्याचारों के कारण अत्यधिक दुःखी हो जाते हैं। देवी अपने भक्तों का कष्ट देखकर प्रबल उत्साह के साथ उनके कष्ट को हरण करना चाहती है। वे घर-घर में जाकर, जागरण का दीप जलवाकर होम आदि करना चाहती है। साथ ही, अपने भक्तों को यह भी आश्वासन देती है, कि अत्याचारी का मैं अवश्य नाश कर डालूँगी :-

घर-घर दियना जलइहँउँ, मइ होमु करइहँउ ।

केवटा। गरमी का गरम नवइहँउँ, दुःखियइ जुडबइहँउ ।

राम लक्ष्मण दोनों सीता की खोज में भटक रहे थे, मार्ग में उन्हें हनुमान जी मिल जाते हैं। हनुमान जी उनके भटकने का कारण जानकर, अत्यधिक उत्साह के साथ सीता को खोज लाने का प्रण करते हैं .-

अरजि, गरजि उतरे हुनमाना, राम का बहु समुझाई ना।

मन का धीर धरउ दूनउ तपसी, सीता का हेरि लयउबय ना।।

यहाँ राम का कष्ट आलबन विभाव है और यर्मना आदि अनुभाव है। हनुमान को पकड़ने के लिये मेघनाद बड़े ही श्रेष्ठ एव उत्साह के साथ हाथ में ब्रह्म फॉस लपेटे चलता है :-

भजेउ मेघनाथ बलवन्ता, हाँथ लिहे नाग का फन्दा।

बन्दर पकरि मेघउ अरे सौँवरिया ।।

राजा जनक शिव धनुष को उठाने तक में असमर्थ भूपतियों की भीड़ को देखकर, अत्यधिक दुःखी हो उठते हैं और अपने प्रण का स्मरण करके अत्यधिक विह्वल होकर, भूमि को वीरो से रिक्त कहते हैं, जिसको सुनकर लक्ष्मण बड़े भाई राम की आज्ञा लेकर उन्हें ललकार उठते हैं :-

अरे रामा सुनत उर्मिला नाथ, जनक ललकारी रे हारी।

बोले अबहि राम रूख पहि, तीनउँ लोक उलटि कई डाई।

अरे रामा क्षुद्र धनुष ना मीज, मेरू तोरि डारि रे हारी।।

यहाँ पर जनक की वाणी उद्दीपन का कार्य करती है । शिव धनुष अवलम्बन है और लक्ष्मण जी की ललकार अनुभाव है ।

#### रौद्र रस -

"क्रोध" नामक स्थाई भाव जब विभावादि से पुष्ट हो जाता है, तो रौद्र रस की निष्पत्ति होती है । "उत्साह" में जब बाधा उत्पन्न हो जाती है या वार रस की पुष्टता में जब विघ्न पड़ जाता है, तब वही क्रोध का रूप धारण कर लेता है और रौद्र रस उत्पन्न कर देता है । आलम्बन - शत्रु तथा उसके दल, उद्दीपन - शत्रु द्वारा किये गये अनिष्ट कर्म, कठोर वाक्य आदि, अनुभाव दौत पीसना, ओठ चबाना, आँखें लाल करना आदि तथा संचारी - मद, उग्रता, अमर्ष तथा गर्व आदि हैं। स्त्री से उसकी ननदी बैर भाव रखती है। प्रसव पीड़ा के कारण, स्त्री अत्यधिक तिलमिला उठती है। वह अपने पति को त्याग देने की बात कहकर, समस्त कष्ट का आरोप उसी पर करती है। ननदी उसकी बात सुनकर, क्रोध से भर जाती है और उस पर बरस पड़ती है:-

भितरे से निकरी ननदिया, झडफि झडफि बोली,

भउजी करिहउ सोरहौ सिगार, तउ भइयइ चेतु लइहउ ।।

स्त्री, अपनी सास, ननदी आदि को वस्तुये हटाने के कारण नीम की छड़ी से

मारने लगती है, तो वह अपना अपराध चुपचाप स्वीकार कर लेती है।

कन्या का भाई अपने बहनोई की जिद्द देखकर, तोते का पिजड़ा भीतर से लाकर आँगन में पटक देता है और क्रोध के साथ अपने भाव व्यक्त करता है:—

भीतर का पिजरा बाहेर दड़ पटकेनि, लइजाव सुगना हमार।।

बहनोई द्वारा बारात में जाने हेतु, नाना प्रकार की शर्तें लगा देने पर, साला अत्यधिक क्रोध से भरकर उबल पड़ता है .—

एतरा बचन जब सुनयँ कउन लाला, जरि बरि भये अँगार।

हमरे दुआरे जनि आयेउ बहनोइया, ना हमरी साजेउ बरात ।।

रावण सीता जी को रथ में बैठाकर, लका की ओर ले जाता है, तो मार्ग में उससे जटायु युद्ध करने पर उतारू हो जाता है और सीता को उससे छुड़ाने का आमरण प्रयास करता है .—

चोचन मारि महायुद्ध दीन्हो, रथ ते देत गिराइ ना।

अगिनि बान जब छोडेउ निशाचार, पख, चोच जरि जाईना।।

परशुराम जी शिव चाप के दोनों खंडों को देखकर, अत्यधिक क्रोधित हो जाते हैं और वह राजा जनक से शिव चाप को तोड़ने वाले का परिचय जानने हेतु व्यग्र हो उठते हैं .—

अरी । अरी। परशुराम ललकारी, धनुष के हि तोरी रे हारी।

जेतरे राजा, अउमहराजा, अलग जाहु सब छोडि समाजा,

अरी। आरी।। परसु हमार सकल मद हारी रे हारी।।

यहाँ धनुष तोड़ने वाला, आलम्बन, धनुष के दोनों खण्ड उद्दीपन, परशुराम आश्रय तथा ललकारना, परशु दिखाना, जनक पर झपटना चिल्लाना आदि अनुभाव हैं । जिनके आधार पर रौद्र रस पुष्ट हुआ।

इस प्रकार अवधी लोक गीतों में शृंगार, करुण के पश्चात् रौद्र रस ही अधिक पाया जाता है ।

हास्य रस .-

विकृत आकार, वाणी, वेष आदि देखने या सुनने से हास्य रस उत्पन्न होता है। इसका स्थायी भाव हास है। आलबन - किसी व्यक्ति का विभिन्न कर्म, वेश-भूषा, या आकृति आदि, उद्दीपन- हास्यजनक चेष्टाये, अनुभव - ओष्ठ, नासिका, कपोल आदि का स्फुरण, व्यंग आदि वाक्य तथा सचारी - आलस्य निद्रा आदि है। स्त्री अपने पति के चेष्टाओ पर व्यंग करती है।

भक्ति रस -

शाङ्खिल्य सूत्र में कहा है "सा परानुरक्ति ईश्वरे" कि ईश्वर में परम अनुरक्ति ही भक्ति है। भारत की भूमि अध्यात्मिकता और धार्मिक भावनाओं से अच्छादित होने के कारण तथा रामायण और भागवत की कथाओं से यहाँ का चप्पा-चप्पा भक्ति रस से प्लावित रहा है। व्यापकता और उत्कटता की दृष्टि से भक्ति रस शान्त रस से बड़ा-चड़ा है। भक्ति और शान्त दोनों भिन्न तथा अपने में पूर्ण रस है। इस प्रकार जहाँ ईश्वर विषयक प्रेम की भावों विभावों द्वारा परिपुष्टि होती है वहाँ भक्ति रस होता है। भक्ति रस में परमेश्वर राम, कृष्ण अवतार आदि का वर्णन तथा ईश्वर के अदभुत कार्य भक्तों का सत्संग, औत्सुक्य, हर्ष, गर्व, निर्वेद, रोमांच, गदगद वचन और ईश्वर के प्रति प्रेम का भाव भक्ति रस की विषय वस्तु हुआ करता है।

संगीत में भक्ति रस से ओत प्रोत हजारों भजन, पद, गान परम्परा, कीर्तन परम्परा, वैष्णव संगीत परम्परा, रास, महारास आदि अतुलनीय भण्डार भरा पड़ा है। निर्गुण सगुण दोनों प्रकार की भक्ति परम्परा के दर्शन होते हैं। और इनके बहुत सुन्दर उदाहरण लय और ताल में निबद्ध होकर प्रमाण रूप में उपलब्ध हैं।

लोक गीतों में भक्ति रस का अतुलनीय भण्डार देवी गीत, गणेश गीत, राम सीता के विवाह से जुड़े हुये गीत, कोहबर गीत, त्योहारों से जुड़े

हुए गीत में भक्ति रस, लय और तालों का सुन्दर समन्वय हुआ है। भारतीय संगीत भक्ति रस की रचनाओं में जितना धनी है उतना शायद ही विश्व का कोई देश होगा। क्योंकि यहाँ के साहित्य की परम्परा की एक मूल विचार धारा ही भक्ति साहित्य के रूप में प्रस्फुटित हुई है। दार्शनिक और आध्यात्मिक तुष्टि में सहायक होने के कारण साहित्य और संगीत ने मिलकर भक्ति रस की रचनाओं की अविरल धारा प्रभाषित की है।

### वात्सल्य रस .

इस रस को हिन्दी काव्य में मान्यता दिलाने का श्रेय सूरदास को है। जिन्होंने इस रस को पूर्ण परिपक्वता तक पहुँचा दिया और वात्सल्य भाव एक अलग स्थायी भाव माना जाने लगा। प्राचीन आचार्यों ने भी रूद्रट,<sup>1</sup> भोज<sup>2</sup> और आचार्य विश्वनाथ<sup>3</sup> ने वात्सल्य भाव को अलग रस माना। वात्सल्य माता में अधिक रहता है विशेषकर माता में जिसके मन में गर्भस्थ शिशु के साथ ही वात्सल्य प्रारम्भ होता है। वात्सल्य में सौन्दर्य भावना, कोमलता, आशा, शृंगार, भावना, आत्माभिमान आदि अनेक भाव रहते हैं। जिनके सम्मिश्रण से यह अत्यन्त प्रबल मनोभाव बन जाता है। रतान का खेलना, कूदना, कौतुहलपूर्ण चेष्टा, सन्तान के अनिष्ट की आशंका, हँसना, गद्गद, चंचलता, उत्सुकता, श्रम, ताली, चुटकी बजाना, हँसना, रोमांचित होना, मुख चूमना, आलिंगन करना आदि वात्सल्य रस के भाव हैं जिनका चित्रण सूरदास ने अपनी रचनाओं में कृष्ण जी के नख-सिख चित्रण में किया और उनकी बाल सुलभ चेष्टाओं का बड़ी ही बारीकी और मार्मिकता से चित्रण किया है। उनके पदों को लय, ताल बद्ध करके संगीत में बड़ी ही कुशलता से गाया जाता है जो कि श्रोताओं को आत्म विभोर कर देता है। इसी तरह तुलसीदास जी ने राम चन्द्र जी के बाल रूप का वर्णन बड़ी ही सजीवता से किया है "टुमक चलतराम चन्द्र वाजत पैयजनियाँ" बड़ा ही लोक प्रिय पद है।

---

1 स्नेह प्रकृति प्रेयात - काव्यालंकार

2. "शृंगार वीर करुणादभूत रौद्र हास्य वीभक्तवत्सलभयानक शान्तनान्"।

3 स्फुट चमत्कारितया वत्सल चरस विदुः- साहित्य दपेण।

उपर्युक्त वण्य विषयो मे से कुछ के उदाहरण लय. ताल और २२ का सम्बन्ध स्पष्ट करने के लिये प्रस्तुत करना अत्यन्त आवश्यक है ।

बाल जन्म के शुभ अवसर पर स्त्रिया हर्षोल्लास के साथ ढोलक लेकर सोहर गाने लगती है। "ऐहा बाजन लागे आनन्द पधैया, उठन लागे सोहर हो" के बोलो के साथ स्वर और ताल मे गुथी हुई धुन प्रसगानुकूल ही होती है। इस सोहर की स्वर रचना भी आनन्द, हर्ष, उल्लास, बधाई की उत्तेजना, माँ के महत्वपूर्ण कोमल भावनाओ आदि को ही दरसाती है। स्वर सौन्दर्य की अद्भुत अभिव्यजना ही निम्नलिखित सोहर लोक गीत मे प्राप्त होती है। जो कि कहरवा ताल मे निबद्ध है ।

### सोहर

मोरे आगन राजा चदन के विरवा रे ।

ओहि चढ़ि बोले हो कागा से बचन सुहावन हो।

ऐहो की तोहे माय पठायो, कै संग बीरन वा हो ।।

### सोहर (कहरवा)

#### स्थाई

-	सा	सा	सा		नी	सा	रेग	म		गरे	रे	ग	रे		सा	सा	रेग	म		
S	मो	:	रे	ओं		ठा	न	रा	जा		५५	बे	दु	के		ति	र	वा	रे	
x						o					x					o				

#### अन्तरा

गरे	रे	गरे	सा	-	रेग	म		गरे	रे	गरे		सा	सा	रेग	म		
५५	ओही	चढ़ि	बो	S	ले	हो		५५	कागा	से		बा	च	न	सु		
गरे	रे	गरे			नीध	धनी	सा	-	ध	नी	ध		प	-	धनी	सा	
५५	हा	ब	न	हो	५५	हो	S	की	तो	है		मा	S	यु	प		
-	ध	नी	ध		प	-	धनी	सा		नीध	ध	नी	ध		प	- - -	
S	ठा	यो	कै		स	-	गे	बी		५५	र	न	वा		हो	S S S	
x					o					x					o		

प्रस्तुत लोक गीत का प्रारम्भ ऽग्रह स्वरऽ षड्ज तथा प्रत्येक पक्ति का अन्तिम स्वर यानी न्यास स्वर क्रमशः मध्यम, षड्ज तथा पंचम है। शुभ काये मे मंगलगीत मे त्रिदेव ब्रह्मा ऽषड्जऽ विष्णु ऽपचमऽ तथा महेश ऽमाध्यमऽ जो स्वयं सृष्टि कर्ता, पालनकर्त्ता तथा दुःख भजक सहारकर्ता है, की कल्पना की गई है। सोहर धुन की स्वर रचना मे दोनों गंधार ऽशुद्ध तथा कोमलऽ , दोनों निषाद का प्रयोग किया है । रे ग म ग , रे ग् रे स के बाद पुन रे ग म का प्रयोग स्वर सौन्दर्य की सृष्टि से विलक्षण है। इसी प्रकार सा, नि, ध, नि, स के तुरत बाद ध नि ध प ध नी सा का प्रयोग माधुर्य तथा प्रसाद गुण को ही व्यजित करता है। उल्लास की उत्तेजना तथा बाल जन्म की ममत्वपूर्ण कोमल भावनाओं को दरसाने के लिए ही संभवतः शुद्ध ग, तथा कोमल ग् और शुद्ध नि तथा कोमल नी की योजना की गई है । ऋषभ तथा धैवत का इन स्वरों के साथ प्रयोग शृंगार रस की अथवा वात्सल्य भाव की ही प्रतिष्ठा करते है। सामान्य लोक गीतों की भांति लोक गीत के पूर्वांग के स्वर ही उत्तरांग मे प्रतिलक्षित होते है । यही कारण है कि जटिल स्वरों का प्रयोग भी सरल , सहज तथा सुगम हो गया है जिसे वृद्धाए आज भी सुगमता से गाती है। षड्ज-पंचम तथा षड्ज मध्यम की सुयोजना ही इस गीत की महानता है।

जनेऊ गीत उदाहरण प्रस्तुत है जो कि कहरवा ताल मे निबद्ध है मध्य लय से समन्वित होकर शान्त रस की उत्पत्ति करता है। अब जनेऊ सस्कार गीत के स्वर सविधान की समीक्षा करे -

जनेऊ सस्कार यज्ञोपवीत के नाम से जाना जाता है । इस सस्कार के समय बटुक विधिवत जनेऊ धारण कर विद्याध्ययन के लिए काशी जाता है । स्त्रिया इस अवसर पर सामूहिक रूप से गीत गाती है।

#### मंगलगीत

"आवो सब सखि मंगल गायेँ, आयी जनेऊ की बेला।

काशी चारौ वेद पढ़न की, बरूआ चला अकेला।।

सुन्दर बेदी आगन सोहत, लहलहात है केला।

यज्ञ धूम रहो पूर भवन मै, महकत है जूही बेला।।"

इस लोक गीत अथवा लोक धुन को स्त्रियाँ गाती है अतएव सर्वप्रथम कठ परिधि के अनुसार ही इस धुन को गाया गया है। सस्कार के प्रसंगानुकूल ही गीत के भावों को धुन में बाधा गया है जो निम्नलिखित स्वर लिपि से स्पष्ट है .-

### जनेऊ गीत (कहरवा)

स्थाई -

- रे नी सा	रेम म प प	- ध म प	गू - रे स
ऽ आ वो स	रवी ऽ स ब	ऽ म ग ल	ग ऽ ये ऽ
- मू रे गू	रे सा रे नी	सा - सा -	सारे ग रेम म
ऽ आ यी ज	जे ऽ ऊ की	बे ऽ ला	ही ऽ ऽ ऽ
- गू रे गू	रे सा रे नी	सा - सा -	
ऽ आ यी ज	ने ऽ ऊ की	बे ऽ ला	०
x	०	x	

अन्तरा .

- ध ध धप	पध नी ध प	- ध प म	ग म म म
ऽ सु द र	बे ऽ दी ऽ	ऽ आ ग न	सो ऽ ह त
- गू रे गू	रे सा रे नी	सा - सा -	सारे ग रेम म
ऽ ल ह ल	हा ऽ त है	के ऽ ला	हो ऽ ऽ ऽ
- गू रे गू	रे सा रे नी	सा - सा -	
ऽ ल ह ल	हा ऽ त है	के ऽ ला	आवो सखी।।
x	०	०	

वस्तुतः लोक गीतों को अमरत्व प्रदान करने में धुनों अथवा स्वर रचना की महत्वपूर्ण भूमिका है। "आवो सखि मगल गावे, आई जनेऊ की बेला" इस गीत को इस प्रकार धुन में गाया है जैसे धुन स्वयं मगल कामना लेकर अवतरित हो गया हो। मगल कामना के लिये सखिया भाचोदक में उत्साह के साथ गाने के लिये आतुर है अतएव स्वर रचना - रे नि स। रे म प प। - ध म प। ग - रे स, भाव की अभिव्यक्ति में सक्षम है। रे म प ध, म प, ग रे स से जहाँ एक ओर उत्साह तथा भाव की तीव्रता का बोध होता है वहीं दूसरी ओर पचम से कोमल गंधार का प्रयोग कोमल भावनाओं को व्यक्त करता है। गीत के अन्त में "रे" के दो निःसृत स्वरों का प्रयोग विराम मधुर लगता है। सखियों से जैसे स्वर आग्रह कर रहे हो। द्वितीय पंक्ति में जनेऊ की बेला में, बेला को बढ़ाकर लयात्मकता के लिये निरर्थक शब्द सरे ग रेग म

हों ५ ५ ५ ५

जोड़ने से मध्यम पर न्यास तथा अलंकारिक स रे ग, रे ग ग के योजना स्वर सौन्दर्य को ही प्रतिलिखित करती है।

गीत का प्रारम्भ "रे" से किया गया तो अतरे का प्रारम्भ "ध" से करना ही उचित था क्योंकि "प" को षड्ज माने तो "ध" ऋषभ ही होगा। "बेदी" शब्द पर जोर देने के लिए ही प ध नि ध प। -

बे ५ दी ५ ५

इस प्रकार "बेदी" शब्द को स्वरों के मेल से बढ़ाया गया है। इस प्रकार आगन तथा सोहत ग ग म म। यथार्थ में शब्द और स्वरों में एकता उत्पन्न कर देते हैं। अन्ततः यह कहना समीचीन होगा कि गीत के भाव के अनुकूल ही स्वर रचना हुई है। रचना की द्वितीय तथा तृतीय पंक्ति में स्थाई तथा अतरे में स्वर साम्यता है। जिससे सामूहिक गायन में सरलता एवं सुगमता होगी।

जनेऊ के पश्चात् सस्कार गीतों में विवाह के गीतों का बड़ा महत्व है। विवाह गीतों के अन्तर्गत ही वर दूढ़ने से लेकर द्वारचार, कलेवा, गारी

आदि के गीत आते हैं जिनकी धुने आज भी घर-घर में बूझा माँगाये तथा अन्य महिलाये गाती हैं। माता, पिता के लिये वर ढूँढना एक समस्या है - इसी ही लोक गीत में कितनी मार्मिक तथा सवेदनशील धुन में कहा गया है, जो कि कहरवा ताल, मध्य-लय में निबद्ध है और शान्त रस की निष्पत्ति करता है।

### विवाह गीत

माया, सुधर बर ढूँढो रे माया,  
माई लैगी कन्यादान, लाडो नै केस सुखाये।  
मामा सुधर वर ढूँढन जैहै,  
जैहै देस बिदेसु, लाडो नै केस सुखाये ॥

### विवाह गीत (कहरवा)

स्थाई -

			सा -
			मा S
रे ग म ग	रे म ग रे	सा रे सा नी	सा रे रे -
मा S S सु	घ र ब र	ढू S डो रे	मा S मा S
- - ध -	नी ध प म	- ग प म ग	रे म ग रे
S S मा S	ई S S S	S लें S जी	क S-या S
सा - - -	सा सा सा नी	सा रे सा नी	सा रे रे -
दा S S S	न ला डो नै	के S स सु	खा S ये S
- - सा -	मा -		
S S मा S	S S	x	2
x	0		

"माया सुघर बर दूढो रे माया" इस पक्ति में कितनी सरलता है, कितनी आकाक्षा है, तथा कितनी नम्रता है, शब्द , भाव के अनुकूल कितने सरल स्वरों में इसे धुन में रखा गया है, सा - । रे ग म ग ।

मा ऽ । मा ऽ ऽ सु ।

रे म गु रे । स र स नि । सा रे रे - माया के संबोधन में विश्राम का होना घर बर । दूढो रे । मा ऽ या ऽ

अनिवार्य था तथा तदनुक्रम विश्राम की व्यवस्था दिखाई पड़ती है। सुघर बर दूढो एक बार में ही कहा जाता है, उसी के अनुकूल स्वर रचना भी हुई है। रे म गु रे सा रे सा नि के द्वारा आकाक्षा तथा नम्रता कितने सरल ढंग से व्यक्त किया गया है। स्वर रचना का ग्रह स्वर, षड्ज है तथा प्रथम पक्ति का न्यास स्वर 'रे' है। पचम भाव को रखने के लिए दूसरी पक्ति का प्रारम्भ धैवत से हुआ है। भातखंडे जी के राग वर्गीकरण की दृष्टि से रे , ध शुद्ध से श्रृंगार रस का सृजन होता है। करुणा की सृष्टि के लिए धैवत के साथ कोमल निषाद तथा कोमल गंधार का प्रयोग किया गया है। केवल धनि ध प म यदि कहें तो "म" पर न्यास से कारुणिक भावना की ही उपज होती है। मद्र सप्तक के शुद्ध नि तथा शुद्ध ग जो षड्ज - मध्यम है सभा में दूढ़ने की तीव्रता का ही आभास होता है। लोक गीत के एक-एक स्वर में भाव निहित होता है। इसीलिये स्वर की परिभाषा में विद्वानों का कथन "स्व राजयते" इति स्वरः। यदि स्थाई का प्रारम्भ षड्ज से हुआ है तो अन्तरे का प्रारम्भ पचम से होना अनिवार्य था, अन्तरा में तार षड्ज तक इसी विवाह गीत में मिलता है। प ध नि सा नि ध सा नि ध प, ध प म , प, भावपूर्ण इस स्वर रचना के एक-एक स्वर अनमोल है। कोमल भावना के साथ तीव्रता, शुभ कार्य के सम्पन्न होने की सभावना पचम के न्यास से स्पष्ट है। पचम को कोमल गंधार से जोड़ने के लिये म ध प गु - रे गु रे स की योजना सराहनीय है।

उपरोक्त विवेचन से यह कहना कठिन है कि स्वर पीयूष में भाव मग्न है अथवा भाव सरिता में स्वर।

विवाह गीत की अन्य धुनों में विभिन्नता प्राप्त होती है। कहीं तो रे म प ध, वध, नि ध प, म - इस प्रकार से राग देश का आभास होता है। इन विवाह गीतों में "म" पर न्यास अति सुन्दर लगता है। दो विवाह गीत ऐसे भी प्राप्त हैं जिनमें षड्ज - पचम के साथ कोमल धैवत तथा कोमलगंधार, शुद्ध रिषभ का प्रयोग है। संभवतः इन गीतों में आसावरी थाट का रूप आ गया है। इन सभी गीतों के स्वर तथा भाव में अनुपम ताल मेल है। अधिकांश विवाह गीत की स्वर रचना चाचर अथवा दीपचदी में हुई है। कुछ विवाह गीत "कहरवा" में मिलते हैं। अन्य तालों में स्वरों का छान्दिक रूप नहीं मिलता है। संस्कृत महाकाव्यों में ऋतुवर्णन आवश्यक समझा जाता था। ऋतुगीत की स्वतंत्र परंपरा उद्गम लोकगीत ही प्रतीत होता है। लोकगीतों में ऋतुवर्णन में वर्षा, बसंत तथा शरद को ही प्रधानता दी गई है।

वर्षा ऋतु के लोकगीतों में प्रायः दो प्रकार के गीतों का ही उल्लेख है ॥1॥ कजली ॥2॥ सावन। किन्तु मेरा अपना मत है कि चौमासा का सम्बन्ध भी वर्षा ऋतु से है। अतः इस ऋतु की तीन प्रमुख लोक धुने लोक गीतों में प्रचलित हैं।

बसंत ऋतु के अन्तर्गत दो प्रकार की लोकधुनों का स्वरूप प्राप्त होता है- ॥1॥ फाग या फगुआ ॥2॥ चैत्र।

कजरारे बादलों को देखकर लोकगायक का हृदय भी स्वर तथा भाव तरंगों की रिमझिम में रसमग्न हो गया और "कजली" के रूप में मुखरित हो उठा। डॉ० ग्रियर्सन ने कजली की उत्पत्ति, मध्यभारत के राजा दादूराम की मृत्यु के पश्चात् वहाँ की स्त्रियों के अपने दुःख को प्रकट करने के लिये जिस गीत के तर्ज का आविष्कार किया, उससे माना है।

कुछ विद्वानों के अनुसार "कजली" नायिका के विरह वेदना के गीत है तथा कुछ विद्वानों के अनुसार कजली देवी है और माँ विन्धवासिनी के रूप में विद्यमान है। इन तथ्यों से निष्कर्ष यही निकला कि कजली गीत शैली में विप्रदम्भ, अंगार, का, ली, प्रधान है। यह सत्य है कि काले बादलों ॥सावन॥ की धुन है यह मिरापुर, बनारस तथा उसके समीप के अवध नगर अथवा

ग्रामो मे गाया जाता है । वस्तुतः भोजपुरी कजली तथा अवधी कजली का ही रूप सामान्यतः प्राप्त होता है । अवधी कजली की लोकधुनों में निहित स्वर योजना की समीक्षा भाव तथा रस के रूप में निम्नलिखित है यह धुन मध्य लय और कहरवा ताल में निबद्ध है ।

कजली :

हरे रामा गंगा के ऊँच करार भरौ जल कैसे रे हारी।

एक तौ राति अधेरी रामा, दूजै बिजुली चमकै रामा,

हरे रामा तीजे लेजुरिया छोटि भरौ जल कैसे रे हारी।

ताल कहरवा ॥ आठ मात्रा दुगुन में चार मात्रा में ॥

स्थाई -

सा सा सा रे	म म म म	म प म ग	रे - ग रे
ह रे रा मा	ग गा ऽ कै	ऊँ ऽ बऽ क	रा ऽ र भ
सा - सा सा	सा रे रे ग	रे - सति -	सा - - -
री ऽ ज ल	क इ से ऽ	रे ऽ हाऽ ऽ	री ऽ ऽ ऽ

अन्तरा -

सा सा रा रे	म - म म	ग - ग ग	रे ग रे -
ए क तौ ऽ	रा ऽ ति अँ	धे ऽ री ऽ	रा ऽ मा ऽ
सा रे रे म	ग ग ग ग	रे ग रे सा	नि - सा -
दू ऽ जै ऽ	बि जु री ऽ	च म कै ऽ	रा ऽ मा ऽ
सा सा सा रे	म-म म म म	म प म ग	रे - ग रे
ह रे रा मा	तीऽ जे ऽ ले	जु ऽ रियाऽ	छो ऽ टि भ
सा - सा सा	सा रे रे ग	रे-सति	सा - - -
री ऽ ज ल	कै ऽ से ऽ	रे ऽ हाऽ ऽ	री ऽ ऽ ऽ

उपरोक्त लोक धुन की व्याख्या के पूर्व कजली गायन के समय के चित्र को समझना आवश्यक है। कारण इन धुनों की चित्रोपगता ही गायन के

रूप में स्वरित हो उठी है। सावन के महीने में नारियों के हृदय में काली घटा तथा रिमझिम की झड़ी देखकर, हर्ष, उल्लास, तथा उमंगें हिलोरे लेने लगती हैं। उन्मत्त नारियाँ कदम्ब की डार पर झूला डाल कर झूलती हैं — पेगें मारती हैं और हवा के झकोरो के साथ झूले की लयात्मकता में गीत ॥कजरी॥ गाने लगती हैं। इन गीतों के स्वर तथा लय भी झूले के हिलोरे के साथ मिल जाते हैं। झूले की चार कड़ियों में ही कजली लोकगीत तथा स्वर भी चार विभागों में विभक्त हो, लयात्मक ताल की सृष्टि करने लगते हैं। गीत और स्वर के स्वराघात स्थल भी हिलोरे के लयात्मकता में लीन हो जाते हैं। यही है कजली गायन शैली और उसकी स्वर योजना की विशिष्टता।

संक्षेप में कजली गायन शैली की स्वरात्मकता जो लयात्मकता की कड़ी में बँधा हुआ है, उस पर भी विचार कर लें।

"कजली" की धुने ॥स्वर योजना॥ अधिकतर 6 मात्राओं ॥6 स्वरों॥ या 8 मात्राओं ॥8 स्वरों॥ में प्राप्त होती है। प्रस्तुत धुन 8 मात्रा के कहरवा ताल में निबद्ध है।

झूले की तरह कजली गायन के स्वर भी पहले ऊपर ॥आरोह॥ चढ़ते हैं और फिर अवरोहात्मक रूप लेकर षड्ज से मिल जाते हैं। यह शैली प्रायः सभी कजलियों में प्राप्त होती है जैसे —

सा सा सा रे	म म म म	म प मृग ग	रे — ग रे
सा — सा सा	सा रे रे ग	रे — सुनि नि	सा — — —

कजली के स्वरों के निरीक्षण से स्पष्ट है कि मध्यम का प्रयोग वादित्व के रूप में तथा षड्ज का प्रयोग सवादित्व के रूप में किया गया है। स्वर रचना में ग्रह स्वर षड्ज का प्रयोग सवादित्व के रूप में किया गया है। स्वर रचना में ग्रह <sup>स्वर</sup> षड्ज एवं न्यास स्वर भी षड्ज ही रखा गया है। स रे म ग रे ग रे स जिस स्वरों से विह्वलता तथा विप्रलभ श्रृंगार की योजना ही हुई है। रे ग म प, म ग इन स्वरों से गौड मल्लार के स्वरों का आभास मात्र होता है। अतएव संपूर्ण स्वर रचना कजली के अन्तर्भाव को ही व्यक्त करती है।

अवधी कजरी - न02

अवधी कजरी के भी कई प्रकार मिलते हैं। इनमें से एक प्रश्नोत्तर कजरी भी है। इसमें प्रथम दो पक्तियों में एक सखि प्रश्न करती है और दूसरी सखियाँ (अथवा ननदी) उसका उत्तर देती हैं। ऐसी प्रश्नोत्तर प्रणाली बनारस तथा मिर्जापुर के कजरी दंगल में बहुतायत से मिलते हैं। दो कजरी गायको की प्रतियोगिता में यह प्रश्नोत्तर प्रणाली बड़ी ही रोचक तथा सुहावनी लगती है। प्रस्तुत अवधी लोक गीत में इसी शैली का निर्वाह किया गया है।

लोकगीत -

कौन रग मुगवा, कबन रग मोतिया?

कवन हो रगना ननदी तोर बिरना ।?

लाल रग मुगवा, सब्ज रग मोतिया

सावर हो रगना, ननदी तोर बिरना।।

इसी प्रकार,

कहा सोहे मुगवा, कहा रे सोहे मोतिया।

कहा रे सोहै न, ननदी तोर बिरना।।?

सीस सोहै मुगवा, बेसर सौहै मोतिया

सेजरिया सोहै न, ननदी तोर बिरना।।

{कहरवा दुत लय- 4 मात्रा}

स्वर लिपि -

स सा सुनि सा	सा साहे नि ध	प ध ध प	म ग रे स
कौ न रु ग	मू गऽ वा क	व न र ग	मो ति या क
×	×	×	×
स रे रेग रेस	सरे गम म मग	रे - रे रेग	रे स स स
वन होऽ र ग	नाऽ ऽऽ न नऽ	दो ऽ तो रेऽ	वि र ना क
×	×	×	×

स रे रेग रे स | सरे गम म.मग | रे - रे रेग | रे स स -  
 वन होऽ र ग | नऽ ऽ न नऽ | दी ऽ तो रे | वि र ना ऽ |  
 x x x x

गीत के प्रथम दो पक्तियों में प्रश्न के लिये जिन स्वरों का प्रयोग किया गया है, उत्तर देने की प्रणाली भी उसी धुन (स्वर याजना) में प्राप्त होती है। अतः उत्तर की पक्तियाँ या कड़ियाँ भी उपरोक्त स्वर-लिपि के अनुसार गाई जावेगी। उपरोक्त धुन की प्रथम विशेषता यह है कि अधिकांश कजरी गीत पूर्वांग से प्रारम्भ होते हैं। पर इस कजरी की धुन का ग्रह स्वर तार षड्ज तथा न्यास स्वर मध्य षड्ज है। धुन में गू (कोमल) तथा नी (कोमल) के साथ शुद्ध गंधार तथा निषाद का भी प्रयोग दिखाई पड़ती है। शास्त्रीय संगीत के दृष्टिकोण से इसे काफी ठट के अन्तर्गत ही रखा जा सकता है। गीत के माध्यम से तीन प्रश्न पूछे गये हैं - १) कवन रग मुगवा २) कवन रग मोतिया तथा ३) कवन हो रगना, ननदी तोर बिरना। प्रश्नकर्त्ता ने तीनों प्रश्नों को जिन स्वरावलियों से सजीवता तथा रंगिनियों से सजाया है - वह भी अवलोकनीय है। पहले प्रश्न की उत्तेजना, तीव्रता, चपलता तथा उग्र कौतूहल हेतु तार षड्ज से सस ञा नि सा। सा सरे नि की स्वर योजना सार्थक प्रतीत होती है। दूसरे प्रश्न को नी के कौन रे ग मु गु वा बाद प्रारम्भ ही करना है अतएव ध प ध ध प म ग रे की स्वर योजना भी समीचीन है। प्रश्न की तीव्रता के लिये ही क व न रे ग मोतिया धैवत पर जोर दिया गया है। प्रश्न की सरलता के लिये अवरोहात्मक सरल रूप का प्रयोग किया गया है। जो प्रश्न के अनुसार सरलतम स्वर में निबद्ध है। अन्तिम प्रश्न में स सरे रे ग रेस सरे गम मग। रे - रग। रे स स में गायक ने चातुर्य के साथ कवन हो रग न स्वरों के द्रुत प्रयोग के साथ न न दी तोरे वि र ना में गू (कोमल) का प्रयोग किया है। तीसरी पक्ति में स्वरों तथा शब्दों की पुनरावृत्ति से प्रश्नों पर बल दिया गया है। संभवतः यह भी संकेत है कि दो प्रश्नों के बाद तीसरे प्रश्न की

उत्तर क्या होगा ?। वस्तुतः स्वरों के प्रयोग में अद्भुत स्वर सौन्दर्य के दर्शन होते हैं। अन्त में पुनः मग रे - रेम्। रे स स म ग रे के साथ स्वाभाविक कोमल गंधार का प्रयोग वस्तुतः नैसर्गिक स्वर योजना का ही आभास होगा। प्रश्न का अन्त न्यास स्वर, षड्ज पर ही हुआ है जो समीचीन है। इस कजरी में भी मध्यम तथा षड्ज पर जोर दिया गया है जो माधुर्य भावनाओं को प्रदर्शित करते हैं।

जिन स्वरों सन्निवेशों में प्रश्न किये गये हैं उन्हीं स्वरों में, उसी अन्दाज में उत्तर भी दिया जाता है और इस उत्तर प्रणाली का अनुगमन भी प्रस्तुत कजरी में हुआ है। भाव, छंद तथा स्वराघात के दृष्टिकोण से इस कजरी गीत की बन्दिश भी संगीतज्ञों के लिये निधि है स्वर ही भाव है और भाव ही स्वर है अतएव भाव, स्वर, लय, ताल समस्त दृष्टिकोण से यह लोक गायिकाओं की अनुपम भेट है।

#### सावन

पावस पर्व की पुनीत बेला में संपूर्ण अवध में "सावन" का सहर्ष स्वागत होता है। सावन के सह-वन सभी ग्रामीण अंचलों में वर्षा की पुहार के साथ हृदय की उल्लास उद्गार का प्रतीक बन जाता है। वर्षा-ऋतु के लोकगीतों में कजरी की भांति ही सावन लोक गीतों का भी महत्त्व है।

शास्त्रीय संगीत में भी काफी ठाट के अन्तर्गत सावन राग का वर्णन मिलता है। यह भी ऋतु प्रधान राग है। संभव है कि लोकगीतों के "सावन" गीत का ही परिमार्जित रूप सावन राग हो। कुछ भी हो इतना तो सत्य है कि सावन धुन तथा सावन राग लोक संगीत तथा शास्त्रीय संगीत दोनों में प्राप्त होता है। शास्त्रीय संगीत में "पीलू सावन" भी एक मिश्र राग है जो बहुत कुछ इससे मिलता जुलता है। संक्षेप में यहाँ सावन लोकगीत की स्वरयोजना की समीक्षा करना सुसंगत होगा।

यद्यपि लोक संगीत शास्त्रीय संगीत से भिन्न है। फिर भी संगीत तो दोनों शैलियों की आत्मा है। अतएव सावन लोकधुन की स्वर योजना की समीक्षा शास्त्रीयता के आधार पर करना ही सुसंगत होगा।

प्रस्तुत है लोकगीत तथा धुन {स्वरलिपि} .- जो कहरवा ताल, मध्य लय में निबद्ध है और श्रृंगार रस की अभिव्यक्ति करती है .-

प्रथम मास आसाढ़, है सखी,

साज चलत चलधार हो ।

उमड़ घुमड़ मेहा बरसन लागे,

भीज गये अरे केसवा हो।

सावन है सखी शब्द सुहावन,

चहुदिस बरसत मेहा हो ।

दादुर की धुन चहु दिस छापी,

मोर पिया परदेसवा हो ।।

भादो है सखी रैन भयावन,

दुजै अघेरिया रात हो।

दामिन दमक दमक डरपावै,

निदन सहू मै कलेसवा हो ।।

क्वार है सखी आस मिलन की,

नदिया निर्मल नीर हो।

मै बैठी नित पथ निहारउ,

श्याम रहे परदेसवा हो ।।

#### चौमासा {कहरवा}

×

- रे रे सा	रे - सा सा	म रे रे सा	रे - सा सा
५ प्र ध म	मा ५ स, अ	५ स ५ ढ	हे रा ५ ख रवी
- म म ग	म प प पे	मुप ध प	म ग - -
५ सा नि न	ल त ज ल	५ धा ५ र	हो ५ ५ ५

- रे रे म	म प्रम म ग्रे	- रे रे ग	सा - नी -
उ उम ड घु	म ड मे हा	उ बर स न	ला उ गे उ
स स रे स	म ग प प	म प्रम म ग्रे	रे - स स
भी उ ज ग	ये उ अ रे	के उ श वा	हो उ उ उ

गीत की शेष पक्तिया भी उपरोक्त स्वरो में ही गायी जायेगी। मध्यम को स्वर मानकर यह गीत गाना चाहिए।

प्रस्तुत चौमासा लोकगीत में प्रथम चार पक्तियों में आषाढ मास के आगमन का, जल की धार बहने, उमड़ घुमड़ कर बरसने तथा नायिका के केश के भीगने के भावों को व्यक्त किया गया है। प्रथम मास तथा सखि के संबोधन की अभिव्यक्ति के लिये कितने सरल रूप में केवल दो स्वरो का प्रयोग किया गया है। जैसे - रे रे स, रे - स -, रे - स स। साथ ही केवल आषाढ तथा वर्षा ऋतु के लिये ही स, म, रे, र, स जैसे स्वरो का प्रयोग किया गया है। "साजि चलत जलधार हो" के लिये म म, ग, म प प - म प ध प, म ग स्वर समूह में कितने सरल रूप में मल्हार सूचक स्वरो का प्रयोग किया गया है। बादल के उमड़ने, घुमड़ने के लिये स्वरो के आरोह स्वरूप तथा बरसने के लिये अवरोह का स्वर मद्र ॥३॥ तक पहुँच गया है। सभवतः भाव की तीव्रता तथा नायिका की व्यथा को व्यक्त करने के लिये ही रे म, म, म, प, म ग रे, म स नि का प्रयोग किया गया है। इन स्वरो से देश राग का भी आभास होता है जो वस्तुतः करुण रस के लिये उपयुक्त है। साधारण रूप यदि "भीग गये अरे के शवा हो" कहा जावे तो भीग गये के साथ "अरे केशवा" जोर से कहा जावेगा। पुनः प्रियतम के न आने से निराश में "हो" धीरे से ही कहा जावेगा।

स स रे स	म ग प प	म प्रम म ग्रे	रे - स स
औ उ ज ग	ये उ अ रे	के उ श वा	हो उ उ उ

इन स्वरो में भीज के बाद स्वरो का चढ़ाव तथा 'कैसवा' को बढ़ाकर कितने सटीक ढंग से कहा गया है और फिर रे - स स में विश्राम दिखा हो उ उ उ गया है।

कहने का तात्पर्य यह कि प्रत्येक शब्द और स्वर भाव के अनुकूल जैसे सजा कर रख दिये गये हो। गीत की शेष पक्तियां भाव में साहचर्य रखती हैं। अतएव रचनाकार ने शेष पक्तियों इन्हीं स्वरों में गाया है। प्रस्तुत स्वर लिपि में केवल षडज से धैवत तक के स्वरों का ही प्रयोग किया गया है और वह भी सीधा सादा और सरल प्रयोग, कितनी सुघड, सरस और भावमयी रचना है।

इसी गीत का ग्रह स्वर ऋषभ तथा न्यास स्वर षडज है। संपूर्ण गीत का अश या प्राण स्वर माध्यम है। मध्यम तथा पचम का प्रयोग शृंगार रस की ही सृष्टि करता है, ऋषभ गंधार तथा धैवत के प्रयोग से ही शृंगार रस में तीव्रता तथा विरह वेदना का संचरण हुआ। अतएव स्वर रचना प्रेषित पत्रिका नायिका की व्यथा को व्यक्त करने में सक्षम है तथा विप्रलम्भशृंगार रस के उपयुक्त है। रे, ध के प्रयोग से श्री भातखंडे जी के अनुसार यह रचना 12 बजे दिन से 12 बजे रात के बीच में गये हैं। अतएव चौमासा की स्वर रचना प्रत्येक दृष्टिकोण से भाव के उपयुक्त है।

कजली लोकगीतों में हरे रामा तथा री हारी को प्रारम्भ तथा अन्त में टेक के रूप में पुनरुक्ति से, गीत के स्वर प्रवाह में कजली की उमंग तथा उल्लास ही व्यजित है।

स स स रे तथा अन्त में रे - स नि । सा - - -

ह रे ग मा                      रे ऽ हा ऽ री ऽ ऽ ऽ

से कजली की नायिका में विरह व्यथा के साथ सावन की उमंग, तरंग ही का आभास मिलता है। इसी प्रकार से हरे सावन वा की पुनरुक्ति है।

ध	स	ग	-	रे	स	-
ह	रे	सा	ऽ	वा	ऽ	

यह पक्ति के अन्त में टेक की भांति बार-बार लगाने की शैली है।

चौमासा में हरे अथवा अरे साँवरिया टेक के रूप में पक्ति के अन्त में प्रयुक्त हुआ है। इस टेक के साथ स्वरों की आवृत्ति होती है उदाहरण स्वरूप

- - रा रे | सरे ग स रे | या - - - | ये स्वरो के रूप होंगे।  
 S S अ रे | सा S S व रि | या S S S |  
 फगुवा मे - - - ग | रे ग - | स रे नि | सा - नि स रे |  
 S S S छ | य ला S | ब S न | वा S रो - |

इस प्रकार छयला बनावारी शब्दों की टेक स्वरित है।

अवधी लोक भजनों में भी "लछिमन" नि स रे स नि की प्रत्येक पक्ति के बाद पुरस्कृत है।

ल छि म न

इस प्रकार अनेक गीतों में साथेक शब्दों की पुनरावृत्ति "टेक" की भाँति की जाती है। जैसे गारी गीतों में "हा सीता राम से बनी एव" "राम जी होजी" सोहर गीत में "हो मोरी बहिनी" "हो मोरी सखिया", "हो मोरे ललना" आदि गीत की कड़ी के दूसरे चरण के प्रारम्भ में जोड़ने की शैली [Technic] अवधी गीतों में स्वर व्यवस्था को सुत्रबद्ध करने के लिए किये जाते हैं। इनके संगीतात्मक प्रयोग से प्रथम पक्ति के स्वर तथा शब्द दूसरे पक्ति के स्वर तथा शब्द से नैसर्गिक रूप में मिल जाते हैं। गायक को गाने में सहाय मिल जाता है। संक्षेप में, इन जोड़ अथवा टेक के शब्दों तथा स्वरावृत्ति का वर्णन किया गया है। एक और बात विचारणीय है कि अधिकांश अवधी लोकगीत समूह गाने हैं जिसमें स्त्रियाँ और पुरुष वर्ग मिलकर गाते हैं। अतएव टेक के स्वर और शब्द साधारणतया सभी को तुरन्त याद हो जाते हैं तथा उसी लयात्मकता में अप्रयास ही वे आगे की गीत की कड़ियों को ग्राह्य कर गाने लगते हैं। कड़ी की धुन की ग्राह्यता में भी इन टेक की धुन का सहाय्यक महत्त्व है। टेक की धुनों से वातावरण की सृष्टि होती है। उमंगों में तीव्रता आ जाती है।

टेक की धुनों की तरह स्वरावलियों में भी आवृत्ति की प्रवृत्ति दृष्टिगोचर होती है। स्वरो की पुनरावृत्ति दो अथवा तीन-तीन कड़ियों में प्राप्त होती है यह शब्द स्वरो की पुनरावृत्ति भाव, गायक अथवा गायिकाओं की भावना में स्थिति प्रदान करती हैं। किसी भी भाव को शब्दों द्वारा इहराने से केवल उस भाव पर भी जोर देते हैं। गीत के ये स्वर तथा

शब्द उसी गीत के प्राण है ।

लोक संगीत में एक ही स्वर में दो कड़ियों के होने से गाने में सरलता तथा सहजता आ जाती है । एक उदाहरण चौताल, मध्यलय, श्रृंगार रस (विप्रलम्भ) की अभिव्यक्ति करता हुआ—

चौताल —

— रे रे रे ग	म मप प प	प पध प म	मग रेग रे रे
5 गुन गु न	बि रऽ ह अ	गि नऽ ड र	उ प ज त
x	x	x	x
यह कड़ी दो बार गाई जाती है ।			
— रे रे रे ग	म मप प प	प पध प म	मग रेग रे रे
5 गुन गु न	बि रऽ ह अ	गि नऽ ड र	उऽ पऽ ज त
x	x	x	x

यह कड़ी पुनः दो बार गाई जाती है। इस प्रकार एक ही कड़ी को चार बार गाने की प्रथा है। सह-गान के रूप में स्वरों और शब्दों की पुनरावृत्ति से समा बध जाता है । ऐसा लगता है जैसे वस्तुतः विरह अग्नि हृदय में प्रज्जलित हो उठी है। लयात्मकता के लिये ढोल, मजीरा, झाझ, चिकारा का सहयोग लिया जाता है । इन सब के संयोग से "चौताला" गाते ही फागुन की बहार की छटा दिखलाई पड़ती है। पुनरुक्ति से ही पुनराभास होने लगता है । वस्तुतः यह स्वर शक्ति एवं स्वर सौंदर्य का ही द्योतक है।

फाग राग :

फाग राग का शुभारम्भ सूर्योदय पंचमी के दिन से होता है । फागुन में जो लोकगीत गायकों द्वारा गाया जाता है, उसे ही फाग या होली कह कर पुकारा जाता है । फागुन में जो लोकगीत गाये तो हैं उनके नाम हैं— फाग होली, धमार, चारताल, डेढ़ताल, धमार तथा झूमर आदि।

प्रस्तुत है फागुन गीत में श्रृंगार के वियोग पक्ष की अभिव्यक्ति दादरा ताल मध्यलय, के माध्यम से की गयी है । वियोगिनी की व्यथा तो फाग गीतो में साकार हो उठी है । फागुन आ गया पर प्रिय नहीं आए। ऐसे निष्ठुर को क्या कहा जाय?—

"आई गये फगुनवा न आये कन्हई, ऐसे बेददी से कइसे निभाई।

फागुन मास अबीर उड़त हइ, द्वारे ठाढि हम अँचरा बिछाई।

दइ गये तेल हरपवन सेन्हुर, अँखिया कइ कजरा, जउ महल उठाई।

कातन कौ दइ गये चनन चरखवा, लहुरी ननदिया से मनवा लगाई।

चुकि गये तेल हरपवन सेन्हुर, अँसुआ बहइ मोरा बजरा बहाई।

धुनइ लागइ धीरे-धीरे चयन चरखवा, लहुरी नदिया कइ होइगइ

बिदाई।

सासू कइ बोलिया करेजवा मा सालइ, सूनी महलिया हमइ डेरवाइ।

आइ गइ फगुनवा न आये कन्हई।"

#### दादरा ताल

#### स्वर लिपि

स्थाई -

ग ग ग | ग रे गम रेग स - स | नि स रे |  
आ ई ग | ये ऽ फाऽ गुन वा ऽन | आ ये क |

×

ग - रे | - स ऽ रे म म | म म म |  
न्हा ऽ ई | ऽ ऽ ऽ | ऐ से बे | दर दी से |

×

पछ पछ प | म ग रे |  
कै से नि | भा ई |

×

अन्तरा -

रे म म	प प प	म प प	मग रेग स
फा गु न	मा स अ	वी र उ	डत हैऽ
×	०	×	०
म - म	ग - ग	म ग निस	रे - स
दाऽ रे	ठाऽ डि	ह म अच	राऽ वि
×	०	×	०
ग रेग रे	- स स		
छाऽ ई	ऽऽऽ		
×	०		

इस शुद्ध फाग गीत की स्वर योजना में शुद्ध स्वरों का प्रयोग किया गया है। स्पष्ट है कि लोक गीत के स्वर योजना में बिलावल ठाट के ही स्वरों का प्रयोग किया गया है। फागुन के आगमन के ही ग ग ग, ग रे गम, रेग स - का प्रयोग किया गया है जिससे फागुन के उल्लास तथा उन्माद का ही परिचय मिलता है। होली के हर्ष तथा मादकता के साथ नायिका की विरह वेदना के लिये ही निषाद तथा गंधार का प्रयोग किया गया है जैसे नि स - रे, ग - रे स . . । इन स्वरों से न आये कन्हाई बड़े ही भावपूर्ण ढंग से तथा सुन्दरता के साथ व्यक्त किया गया। "आई गये फागुनवा" के स्वर से जहाँ एक ओर उमंग, उल्लास द्रवित होता दिखाई पड़ता है वहाँ दूसरी ओर "न आये कन्हाई में विरह वेदना उभर उठी है। इस वेदना को अभिव्यक्ति के लिये कन्हाई में स्थयीकरण एव विश्राम का प्रयोग किया गया है। "ऐसे बे दरदी से कैसे निभाई" इस पंक्ति में रे म म म म प पध पध म गरे इन स्वरों में देश का आभास होता है। राग देश के स्वर तो करुणा के प्रतीक हैं। नायिका के उलाहरना के शब्दों में उसकी अन्तरात्मा की वेदना ही झलकती है। इन भावों को स्वरों के ताने बाने में कितनी सुन्दरता से पिरोह दिया गया है।

"फागुन मास अबीर उड़त हैं" की अभिव्यक्ति के लिये मध्यम तथा पचम पर विशेष बल दिया गया है। रे म म, प प प, म प प, मग रेग स से फागुन के आगमन-हर्ष, उल्लास, तथा मादकता की अभिव्यक्ति हुई है। दूसरी

पंक्ति में द्वारि ठाढ़ि अचरा बिछाई" में नायिका की विरह व्यक्त, आत्मसमर्पणता तथा नम्रता म - म "ग म के साथ नि स रे - स ग - रे स से भावों को जोड़ने के साथ-साथ स्थाई की प्रथम पंक्ति से ही जोड़ने की सरल योजना है। मध्यम से वस्तुतः ममत्व तथा आत्मीयता के ही दर्शन होते हैं। मध्यम के अवरोहात्मक रूप केवल नम्रता का बोधक है। गंधार से भाव की गभीरता स्पष्ट है। द्वार ठाढ़ि हम अचरा बिछाई इस सरलतम उक्ति के लिये सरलतम अवरोहात्मक स्वर स्वरूप समीचीन ही है।

अन्त में फाग की उल्लास, मादकता, उन्माद के लिये स्वाभाविक रूप से दादरा का प्रयोग किया गया है। छंद एव गीत के अनुकूल ही दादरा ताल में गीत को स्वर में पिरो दिया गया है। लोक गीत की यही विशेषता है।

#### डेढ़ ताल -

फाग तथा फगुवा के अन्तर्गत डेढ़ताल का प्रमुख स्थान है। यह अवधी भाषा का सर्वप्रिय लोक गीत है। आयोध्या तथा उसके निकट के ग्रामीण क्षेत्रों में इसका अत्यधिक प्रचलन है। प्रस्तुत है "डेढ़ताल" का लोक गीत तथा भावाभिव्यक्ति में प्रयुक्त स्वर लिपि :

फगुआ के खेलन हारे, अरे मोरे गढ़िगै नयनवा मझारे।

जुगल नृप वारे।

पति दुकूल अक पै रजत, निरखत कोटि काम छबि लाजत,

तिलक रेख अरुनारे ।

कमल-नयन दोउ अति ही लुभवन, छवि निरखत जियरा भा पावन,

उपमा नहिं जात उचारे ।

इत से राम सखा सग निकसे, अबीर गुलाल लगवत मुख से,

हाथ लिये पिचकारे।

उत से निकसी जनक दुलारी, सग मा, भरि, सखिन कै भारी,

खेलत सब दसरथ द्वारे ।

स्थाई -

चाचर ताल

				— स रे
				ऽ ऽ फ गु
×	१	०	३	
आ ऽ के	ऽ खेऽ ऽ ल न	हा ऽ रे	ऽ ऽ अ रे	
— ग रे	ग म म म	ग रे स	रे नि — स	
ऽ मो रे	ग ढि गे न	य न वा	म झा ऽ रे	
म ग रे	स रे नि —	— — —	स —	
जु ग ल	नृ प वा ऽ ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ	रे ऽ	

चाचर ताल में निबद्ध उपर्युक्त कड़ी के बाद द्वितीय पक्ति (प्रथम अंतरा) कहरवा ताल में निबद्ध है। कहरवा ताल द्रुत लय में बजाने से प्रत्येक विभाग पर सम होगा।

प्रथम अन्तरा -

×	×	×	×
स म म म	म — म म	ग ग ग —	रे स रे रे
पी ऽ त दु	कू ऽ ल अ	ऽ ग पै ऽ	रा ऽ ज त
स म म म	म — म म	ग ग ग —	रे स रे रे
नि र ख त	को ऽ टि का	ऽ म छ वि	ला ऽ ज त
म म म म	ग ग रे स	नि — — —	स — — —
ति ल क रे	ऽ ख अ रु	ना ऽ ऽ ऽ	रे ऽ ऽ ऽ
नि स रे ग			
क म ल न			

द्वितीय पक्ति को कहरवा ताल में गा कर पुनः तृतीय पक्ति के चाचर ताल में गाने की प्रथा है। तृतीय पक्ति की स्वर रचना को ताल बद्ध करने के लिये ही नि स रे ग तक तृतीय पक्ति के शब्द और स्वर कहरवा

ताल में ही हैं उसके बाद पक्ति (कड़ी) के शेष भाग पुनः चाचर लय में गेय है। यथा -

#### चाचर ताल

द्वितीय अन्तर -

×

य न दो	उ अ ति ही	लु भा ऽ	व न छ वि
रे ग स	रे म म ग	रे ग स	स स
नि रे ख	त जि य रा	ऽ भा ऽ	पा ऽ व न

शेष पक्तियाँ द्वितीय अन्तरे की भाँति ही गाई जावेगी।

उपर्युक्त स्वरलिपि में प्रमुखतासे 4 स्वरों, स रे ग म का ही प्रयोग है। प्रथम पक्ति में आरोहात्मक स्वरूप का ही प्रयोग किया गया है। द्वितीय पक्ति को जोड़ने के लिए अरे (स ग) से पुनः प्राकृतिक रूप से ग रे ग म ग रे स, इन स्वरों का प्रयोग कड़ी को संयुक्त करने के लिये किया गया है। तृतीय पक्ति में म ग रे, स रे नी . स द्वितीय पक्ति के नी स के साथ में बड़ी सुन्दरता के साथ जोड़ा गया है। इस प्रकार स्थाई की तीनों कड़ियाँ सरल, सहल तथा स्वाभाविक रूप से जुड़ी दिखाई पड़ती हैं। स्वर रचना में इतनी सरलता तथा सामीप्य है कि सामूहिक गायकों को गीत को दुहराने में अथवा सहगान में लेशमात्र भी कठिनता का अनुभव नहीं होता है। स्वरों का क्रमिक लगाव ही रचना के स्वरों की विशेषता है। सम्पूर्ण स्वर रचना में नी स रे ग रे ग रे स स ग ग रे ग म म म ग रे स रे नि स यही स्वर किसी ना किसी रूप में सम्पूर्ण गीत में प्रयोग किये गये हैं। होली के शुभ पर्व पर ग्रामीण जनसमुदाय ढोलक, मजीरा तथा खजरी के साथ होली की धूम के साथ गीत और गीत की स्वर रचना से वातावरण में उमंग तथा उल्लास की समा बाँध देते हैं।

स्वर- रचना प्रवृत्ति , प्रकृति, अवसर और वातावरण के अनुकूल है। यही इस लोकगीत की प्रमुख विशेषता है।

लोक गायक स्वर योजना के साथ विभिन्न लय तथा तालों में एक ही गीत को निश्चित स्वरों में बाधने में सक्षम हुआ है। चाचर ताल की 3 और 4 मात्रा के विभाग स्वर - सन्निवेश में किस प्रकार सजा कर रखे गये हैं, यह देखते ही बनता है। शास्त्रीय तालों से अनभिज्ञ होते हुए भी स्वर रचना पूर्ण रूप से चाचर ताल ॥14 मात्रा॥ में निबद्ध है। चाचर ताल के पश्चात् होली की धूम-धाम के अनुकूल गीत के छन्द को द्रुत कहरवा ताल में स्वरमय किया गया है। पुनः कहरवा के बाद दीपचन्दी में स्वरों को बाधना लोक गायक की कुशलता का ही परिचालक है। — काव्य और संगीत में अन्योन्य संबंध है। लोक कवि सार्थक शब्दों की सहायता से तथा उपयुक्त वातावरण का सहारा लेकर अभीष्ट रूप अथवा रस की सृष्टि करता है, जिस प्रक्रिया को काव्यशास्त्र में आलम्बन, उद्दीपन इत्यादि के विधान से स्पष्ट किया गया है किन्तु संगीतज्ञ के लिये न ही अर्थपूर्ण शब्दों का सहारा ही सुलभ रहता है और न वातावरण की सृष्टि का अवसर ही होता है, उसे केवल स्वरों की ध्वनि से, लय और ताल के नियोजन से, लयात्मकता से ही वातावरण, रस और वाञ्छित अर्थ की भी अवतारणा करनी होती है। स्वरों तथा ध्वनि की उच्चारण प्रक्रिया, स्वरपात एवं स्वरों के कल्पना मात्र से ही संगीतज्ञ कोमलतम भावनाओं के सूक्ष्मतम भेद प्रदर्शित करता है। और श्रोताओं को रससिक्त करने में सफल होता है।

---

### नवम् अध्याय

लय, ताल, रस और मनोविज्ञान .

मनोविज्ञान का अर्थ है मन का विज्ञान अर्थात् मन के अन्दर जो प्रेरणा मिलती है उसे मन कहा जाता है । मनुष्य जो भी कार्य करता है उससे पहले उसे आन्तरिक प्रेरणा मिलती है । कोई भी कार्य करने से पूर्व हमारे मस्तिष्क में विचार आता है कि यह सही है या गलत है । इसके पश्चात् ही मन को कार्य करने की प्रेरणा मिलती है । दोनों की आन्तरिक सघर्ष की स्थिति होती है । उसी के अनुसार मनुष्य व्यवहार करता है । हर व्यक्ति की अलग-अलग बुद्धि और अलग-अलग मन होने के कारण वह अलग-अलग सोचने की क्रिया करते हैं । हर व्यक्ति बराबर नहीं होता इसीलिए सभी के व्यवहार भिन्न होते हैं । मनोविज्ञान वह विज्ञान है जो मन की चेतना और अचेतन क्रियाओं का निरीक्षण करके अपरोक्ष अनुभूति द्वारा मनुष्य की वाह्य क्रियाओं का अध्ययन करता है । जिन शास्त्रों और कलाओं के साथ मनोविज्ञान का सम्बन्ध है उसमें से एक प्रमुख संगीत कला भी है । प्रत्येक मनुष्य के अपने मन में कुछ न कुछ भाव अवश्य होते हैं । कुछ में ये जन्म लेते हैं और कुछ में व्यक्त होते हैं और अपने मन के इन भावों को व्यक्त करने में मनुष्य क्रियात्मक कला का सहारा लेता है । क्रियात्मक कला तभी सफल होगी जब मनुष्य अपने भावनात्मक पहलू को अच्छे क्रियात्मक ढंग से व्यक्त करने में सफल होगा, जब उसको क्रियात्मक पहलू का पूर्ण ज्ञान होगा । भावनात्मक पहलू को क्रियात्मक रूप में व्यक्त करने का माध्यम संगीत भी है ।

मनोविज्ञान में मनुष्य जब भी अभिव्यक्ति के लिए कोई माध्यम ढूँढ़ता है तो उसके अनुसार अपने अनुभवों और विचारों को व्यक्त करने के लिए 'व्यवहार' शब्द का प्रयोग करता है । इसी प्रकार कला में भी व्यक्ति अपनी भावनाओं व विचारों को किसी न किसी माध्यम द्वारा प्रकट करता है । कला में मनोविज्ञान की तरह व्यवहार शब्द का प्रयोग न करके 'अभिव्यक्ति' शब्द का प्रयोग करते हैं । सौंदर्य के तत्वों की प्राप्ति सौन्दर्य शास्त्रों से होती है और सौंदर्य हमारे मन की अनुभूति है । सौंदर्य से प्रभावित होने वाला हमारा मन ही

घोता है। इसी सौंदर्य का प्रभाव हमारे मन पर संगीत द्वारा पड़ता है। संगीत से शान्ति, आनन्द, सुख तथा सतोष की प्रेरणा मिलती है। संगीत का उद्गम स्थल मन है। मन संगीत के प्रस्फुटन का आधार स्तम्भ है। संगीत में मनोवैज्ञानिक कारक, कल्पना, स्मृति, ध्यान, रुचि और सीखना — ये मन से सम्बन्धित मानसिक प्रक्रिया हैं।

मन का सम्बन्ध संगीत में लय तत्त्व से बहुत ही घनिष्ठ है। धीमी या बिलम्बित लय दुःख और निराशा की द्योतक होती है। द्रुत गति, वीरता या प्रेरणा की द्योतक है। बिलम्बित लय में गहनता व व्यापकता है जो दुःख व निराशा की द्योतक है। दुःख की बात, व्यक्ति अपनी धीमी आवाज में कहते हैं तो खुशी की बात स्वयं ही उच्च स्वर में जल्दी-जल्दी फूट पड़ती है। बिलम्बित लय से द्रुत लय में प्रेरक शक्ति ज्यादा प्रतीत होती है।

प्रत्येक कलाकार की कला अपने आपमें एक अद्वितीय नमूना होती है जो कि मन का योगदान ही होता है। एक ही घराने के सीखे हुए शिष्य एक-सा नहीं गाते बजाते। हर एक व्यक्ति के मन की प्रसन्नता, अवसाद अलग-अलग होते हैं। मन एक आन्तरिक शक्ति है। वह शरीर से भिन्न है किन्तु शरीर से प्रभावित होता है। शरीर व मन दोनों ही स्वतन्त्र तथा अलग शक्तियाँ हैं जिसका एक दूसरे पर प्रभाव होता रहता है।

संगीत का मनुष्य के भावात्मक पहलू से जो सम्बन्ध है वही संगीत व मन के सम्बन्ध को व्यक्त करता है। मन सवेगों के द्वारा प्रभावित होता है। सवेग—भाव, आवेग, दैनिक क्रियाएँ, जीवन की विशेष घटनाएँ, दैनिक क्रियाकलाप आदि से प्रभावित होता है। इन भावों और आवेगों के द्वारा ही रसों की उत्पत्ति मानव हृदय में होती है और भावों से ही उत्कृष्टतम कला की अभिव्यक्ति होती है। संगीत में लय, ताल और स्वर के द्वारा संवेग को दर्शाया जाता है तथा श्रोता के मन में भी उसी प्रकार के सवेग उत्पन्न करने का प्रयास

तथा ध्वनि विशेष के माध्यम से की जाती है। क्रोध में आवाज भारी व कर्कश हो जाती है और लय व ताल इस स्थिति को स्पष्ट करने के लिए तीव्रतम गति में प्रदर्शित किये जाते हैं। प्रसन्नता में आवाज मध्य लय में डगमगाती हुई मधुर हो जाती है। सवेग,— लय, ताल और स्वर के द्वारा रस की अभिव्यक्ति का प्रमाण, स्वरों की गति के रूप में प्रस्तुत किया जा सकता है। शोक या अवसाद में स्वरों की लय धीमी होती है। आश्चर्य या भय में कुछ क्षण के लिए स्वरों की गति रुक सी जाती है तथा अत्यधिक हर्ष में स्वरों की गति बढ़ जाती है। सवेग एक ऐसी प्रक्रिया है जो आती है, चली जाती है तथा कुछ समय के लिए व्यक्ति को क्षुब्ध करती है या प्रसन्न करती है। ~~स्वे~~ स्थायी भाव स्थायी होते हैं जैसे-उसके नाम से ही स्पष्ट है,—स्थायीभाव। सवेग, अनुभव के कार्य की एक प्रणाली और क्रिया की एक विधि है। स्थायीभाव सवेगों के रूप को निश्चित करता है। इस प्रकार स्थायीभाव सवेगों का कारण है और सवेग स्थायीभाव के अनुयायी है। स्थायीभाव सवेगों का अनुगामी है क्योंकि सवेग से ही स्थायीभाव बनता है।

मनुष्य में नैसर्गिक रूप से सवेग होते हैं। ये सरल सवेग कहलाते हैं। जैसे—भय, आश्चर्य, क्रोध, शोक आदि। इसके अतिरिक्त कुछ सवेग क्रमशः विकसित होते हैं जैसे— ईर्ष्या, प्रेम और घृणा इत्यादि। जैसे जैसे व्यक्ति का सामाजिक परिस्थितियों में विकास होता है और ये सवेग विभिन्न वस्तुओं की ओर प्रेरित होते हैं, उदाहरण के लिए किसी से कोई व्यक्ति डरता है और किसी से हर्षित होता है। जब एक ही वस्तु या व्यक्ति से अनेक सवेग मिलकर एक स्थायी स्मायुविन्यास का रूप धारण कर लेते हैं तब उस व्यक्ति या वस्तु की ओर उन सवेगों के अनुरूप एक स्थायीभाव बन जाता है।

संगीत में भावों की अभिव्यक्ति को कला बताया गया है। दैनिक जीवन में बहुत से भाव होते हैं जिन्हें संगीत द्वारा व्यक्त किया जाता है जैसे—भय, आश्चर्य, श्रृंगार और करुण आदि। संगीत, लय, ताल, छन्द, रस और उनके प्रकार, विभिन्न शैलियाँ, लोकगीत और संगीत में रस उत्पन्न

करने वाले कारको का अध्ययन करते हुए यह तथ्य सामने आता है कि संगीतज्ञ और श्रोता तथा उनके मन भी संगीत के मुख्य कारक है क्योंकि संगीत, संगीतज्ञ द्वारा प्रस्तुत किया जाता है और श्रोता द्वारा उसका रसास्वादन किया जाता है । संगीतज्ञ द्वारा किस प्रकार की मन-स्थिति में प्रस्तुतिकरण किया जाता है? और श्रोता उसको किस मन स्थिति में आस्वादन करता है? रसानुभूति होने में, लय और ताल का रस से सम्बन्ध स्थापित होने में इन तथ्यों का महत्वपूर्ण योगदान है । इसके प्रमाण में प्रायः मंच पर होने वाले संगीत के कार्यक्रम, और उसका आस्वादन करने वाले श्रोता हैं । अमुक दिन, अमुक कलाकार द्वारा राग विशेष, लय विशेष और ताल विशेष, शैली में प्रस्तुतिकरण किया गया और श्रोता विशेष ने कार्यक्रम विशेष को किस प्रकार अनुभूत किया, जबकि वह श्रोता पहले कई बार कलाकार विशेष को सुन चुका था, वह कार्यक्रम से अधिक आनन्दित हुआ, कम रससिक्त हुआ या कार्यक्रम किसी रस विशेष में प्रस्तुत हुआ और श्रोता को कोई अन्य रस की ही अनुभूति हुई क्योंकि उसकी मन-स्थिति का साधारणीकरण कलाकार की मन स्थिति से नहीं हो सका । यही स्थिति कलाकार के सदर्थ में भी कही जा सकती है । संगीतज्ञ अपने मनोगत भावों एवं कल्पनाओं को स्वर, लय, ताल की सहायता से व्यक्त करता है । प्रत्येक ललित कला के समान संगीत कला के क्षेत्र में भी कलाकार और समीक्षक को समान महत्व दिया जाता है क्योंकि एक के अभाव में दूसरा महत्व खो बैठता है । कला की उन्नति में जब तक कला के पारखी का सहयोग नहीं होगा तब तक कला परिपूर्ण नहीं हो सकती । कलाकार अपनी सतत साधना में रत रहकर जिस माधुर्य व चमत्कार की सिद्धि करता है, उसे वह अपने तक सीमित नहीं रखता बल्कि अपने उस अलौकिक आनन्द को वितरण करना चाहता है । कलाकार के हृदय से आनन्द की असीम धारा लोगों को अपनी रसात्मकता का बोध कराने के लिए स्वतः ही उमड़ पड़ती है । कला के सृजन में जो सुख कलाकार को मिलता है वह साधारण प्रकार का होता है परन्तु रसिकों के मुख से अपनी प्रस्तुति के बारे में उद्गार सुनने के बाद कलाकार को स्थायी सुख की प्राप्ति होती है । प्रत्येक

गायक या वादक यही चाहता है कि उसकी कला श्रोताओं को आनन्द की उस भूमि पर ले जाय जहाँ कलाकार स्वयं पहुँच चुका है। अतः यह बात स्पष्ट है कि कला का सृजन केवल कलाकार के लिए नहीं अपितु रसिकों के लिए भी है। किसी देश में कला की सच्ची उन्नति तभी होती है जब अच्छे कलाकारों के साथ-साथ रस लेने वाले अच्छे रसिक श्रोता भी वहाँ पैदा हो जायें।

सर्वसामान्य कलाकार की यही अपेक्षा रहती है कि समझदार श्रोताओं के सम्मुख अपनी कला प्रकट करे तभी प्रस्तुतिकरण ज्यादा प्रभावशाली होगा। इसके लिए सच्चा श्रोता ही कला के अलौकिक आनन्द का अधिकारी होता है। रागात्मक तत्त्व और सहृदय श्रोता किसी प्रकार की कला के रसास्वादन के योग्य तभी बनता है जबकि कला का विशाल भवन भावनाओं की आधारशिला पर आधारित हो। अतः भावनाशून्य श्रोता इस भवन के भीतर किसी प्रकार भी प्रवेश नहीं कर सकता। श्रोता जितना भावुक व सहृदय होगा उतना ही वह कलाकार रसास्वादन अधिक कर सकेगा। बुद्धि तत्त्व से कला का शरीर व रागात्मक तत्त्व से कला की आत्मा के दर्शन होते हैं। संवेदनशीलता, करुणा, प्रेम, सहानुभूति, त्याग — ये गुण जिस श्रोता में नहीं होते उसे रसिक नहीं कहा जा सकता। कला के सारभौमिक सिद्धान्तों का ज्ञान प्राप्त किये बिना कोई व्यक्ति कला मर्मज्ञ या अच्छा श्रोता नहीं बन सकता। मन को एकाग्र करने के लिए अध्यात्म तत्त्व का ज्ञान भी श्रोता के लिए आवश्यक है। चंचल चित्त वृत्तियों के निरोध करने के लिए स्थिर मन होना आवश्यक है। कलाकार की कला में कुछ देर तक धैर्य पूर्वक मन एकाग्र करके किया हुआ रसास्वादन, आनन्द प्रदान करता है। अच्छे श्रोता को राग द्वेष की भावना से मुक्त होना चाहिए। पूर्वाग्रह, दूषितता या पक्षपात की भावना से प्रायः कलाकार की कला पर परदा सा पड़ जाता है और रसास्वादन ठीक से नहीं हो पाता। शत्रु, मित्र भावना से परे जाकर कला का रस लेना ही सच्चे रसिक का कर्तव्य है। अतः विचारों में शैलीनता, चित्त की एकाग्रता, निष्पक्षता और हृदय में तन्त्रवर्ती आदि गुण अन्तःकरण की शुद्धि के वगैर नहीं आ सकते जो रसिकों को एक महत्वपूर्ण लक्षण है। "सम्भवातुर्य" का गुण कलाकार के

साथ ही साथ रसिको में भी आवश्यक है क्योंकि इसी गुण के कारण भी रसानुभूति अधिकतम सीमा तक अनुभव की जा सकती है ।

संगीत में रसाभिव्यक्ति, वाद्यों के ठीक से स्वर में मिले होने, स्वर स्थानों की दृष्टि से व रोग में लगने वाले स्वरों की दृष्टि से, स्वर ठीक लग रहे हैं या नहीं, कठ ध्वनि का प्रयोग बहुत ही स्वाभाविकता के साथ करना, जिसमें मधुरता के साथ ओजस्विता की भी गूँज हो, वजन हो और प्रभाव चन्द्रकिरण की तरह सुखद् हो और इतना होते हुए भी आवाज में व्यक्तित्व का प्रकाश जरूर आना चाहिए। स्वरों का लगाव केवल श्रवण मधुर नहीं बल्कि भाव मधुर होना चाहिए और इन बातों के साथ-साथ यह ध्यान देना चाहिए कि राग के नियमों का पालन किया गया है या नहीं । माधुर्य के साथ साधना से परिपुष्ट कठ भी रसाभिव्यक्ति में सक्षम होता है । रसानुभूति के लिये श्रोता की वृत्ति उदार, व्यापक व गुणग्राही होना चाहिए ।

संगीत में स्वतः ही एक प्रकार की गति का आकर्षण होता है। यह स्वाभाविक गति की कल्पना श्रोता के मन में भी अनायास पैदा हो सके इसलिए कलाकार का लय व ताल का पूरा अधिकार होना चाहिए । लय का और संगीत का सम्बन्ध मन को आनन्दित करने के लिए होना चाहिए। भावों का निर्माण स्वरों के द्वारा होता है। उनको समझने, सँवारने का काम लय करती है। लय का प्रभाव प्रत्यक्ष है। गति और बोलों के शब्दों का उचित उच्चारण और प्रयोग भी रसाभिव्यक्ति में सहायक होता है। संगीत-रत्नाकर में गायक और श्रोता, उभय पक्ष की तीन श्रेणियाँ मानी गयी हैं - भावुक , रजक तथा रसिक ।<sup>1</sup>

काव्य के स्थायी - अन्तर, स्वरों एवं शब्दों के उच्चारण, काकु, लय, गमक आदि के यथाचित प्रयोग से कुशल कलाकार प्रस्तुत रचना के पख लगा कर समस्त श्रोताओं को आनन्द के वृन्दावन में ले जाकर खड़ा कर देते हैं । यही है काव्य, राग, लय, ताल और रस की अभिव्यक्ति की पराकाष्ठा।

---

<sup>1</sup> संगीत रत्नाकर 3/ 19-22

रागों को समयानुकूल बजाने से ही उस राग के स्वरूप एवं रस की अधिकतम अभिव्यक्ति की जा सकती है । जिससे श्रोताओं के ऊपर भी इसका अधिकतम प्रभाव पड़ेगा । किसी भी कलाकार की कला का सफल प्रदर्शन तभी माना जाता है जब उसके संगीत प्रदर्शन के भाव के रखे में श्रोता भी डूब जाये ऐसा प्रभाव उत्पन्न होना बहुत कुछ श्रोताओं की मन स्थिति पर भी निर्भर करता है श्रोताओं की मनःस्थिति के अनुरूप, संगीत में कलाकार अपने गान विद्या का प्रदर्शन करके, उसका अधिकतम प्रभाव डाल सकता है । गायक की प्रकृति के अनुरूप यदि श्रोता रहते हैं तब उसके गान का अच्छा प्रभाव पड़ता है । श्रोताओं एवं गायक की मनःस्थिति बहुत कुछ वाह्य तथा आन्तरिक वातावरण पर निर्भर करती है ।

चित्त वृत्ति के तीन गुण<sup>१</sup> प्रसाद अर्थात्, स्पष्टता, मानसिक तनाव से मुक्ति देने वाला गुण, समस्त कलाओं में यह गुण अवश्य निहित रहता है । चाहे काव्य हो, चाहे चित्रकला और चाहे संगीत<sup>२</sup> अर्थात् तेज प्रभाव अथवा जीवन शक्ति<sup>३</sup> माधुर्य<sup>४</sup> जो कुछ है इन्हीं तीनों स्थितियों के अन्तर्गत है । कलाकार के द्वारा प्रस्तुत रचना चाहे वह किसी भी राग, लय, ताल और रस की अभिव्यक्ति कर रही हो, प्रत्येक श्रोता पर एक सा प्रभाव नहीं डाल सकती । कर्तुण रस से परिपूर्ण राग, लय और ताल का प्रस्तुतिकरण हमेशा दुःख ही होगा, ऐसा नहीं हो सकता, यह श्रृंगार का वियोग पक्ष भी अभिव्यक्त कर सकता है ।

जिस भाव और रस की अभिव्यक्ति कलाकार करना चाहता है अपने प्रस्तुतिकरण में, यह आवश्यक नहीं कि श्रोता उसी भाव या रस के रूप में उसकी रचना को ग्रहण करे, क्योंकि ग्राह्यता अत्यन्त निजी विषय है जो कि वातावरण, व्यक्तिगत परिस्थिति आदि पर निर्भर करती है । यही बात कलाकार पर भी लागू होती है कि कलाकार की मनःस्थिति उसकी व्यक्तिगत परिस्थिति, उसके आस-पास का वातावरण आदि कुल मिलाकर कैसी स्थिति है? जिसमें वह अपना कार्यक्रम प्रस्तुत करता है । प्रत्येक कलाकार के प्रस्तुतिकरण का अन्दाज, शैली भिन्न होती है । राग भैरव, मध्यलय, तीन ताल में निबद्ध है, आवश्यक नहीं कि श्रोताओं पर बिल्कुल वही प्रभाव डाले जो पूर्व में किसी दूसरे कलाकार के प्रस्तुतिकरण

से पड़ा है । सयोग श्रृंगार रस को व्यक्त करने वाली कोई ठुमरी कलाकार को प्रस्तुत करनी है उसके कार्यक्रम का निर्धारण पन्द्रह दिन पहले हो चुका हो और इसी बीच उसकी पत्नी का देहान्त हो जाता है चूँकि कार्यक्रम पूर्व निर्धारित है ऐसी स्थिति में यदि वह कलाकार अपना कार्यक्रम प्रस्तुत करेगा तो लाख कोशिशों के बावजूद श्रृंगार के सयोग पक्ष की प्रस्तुति करने में सफल नहीं हो सकेगा उसमें श्रृंगार रस के वियोग पक्ष की झलक ही आयेगी । यही स्थिति श्रोता विशेष की भी हो सकती है । इसलिए स्वर विशेष के रस का निर्धारण क्यों न हो गया हो, रागों का समय और प्रकृति के अनुसार रस का निर्धारण भी हो गया हो, लय और लयकारी विशेष, उसी रस को अभिव्यक्त करने वाली क्यों न हो, राग की प्रकृति और लय के अनुसार ताल का चयन भी कर लिया गया हो, किन्तु प्रत्येक कलाकार और प्रत्येक श्रोता के प्रस्तुतिकरण और उस प्रस्तुतिकरण की ग्राह्यता निश्चित रूप से अत्यन्त निजी और अलग-अलग रूपों में होगी ।

### उपसहार

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध "भारतीय संगीत में लय और ताल का रम सिद्धान्त से सम्बन्ध" को मैंने डा० गीता बनर्जी के योग्य एवं कुशल निर्देशन में तैयार किया है । इस शोध प्रबन्ध को मैंने उपसहार के अतिरिक्त नौ अध्यायों में बाँटा है । लय, ताल का रस से सम्बन्ध स्पष्ट करने के लिये मैंने लगभग सभी दृष्टिकोणों और उदाहरणों के माध्यम का सहारा लिया है ।

प्रथम अध्याय में "संगीत" क्या है ? इसका शाब्दिक अर्थ क्या है ? नाट्यशास्त्र में उल्लिखित संगीत के भेद-मार्ग और देशी संगीत का वर्णन किया गया है । मार्ग संगीत के अन्तर्गत कठोर शास्त्रीय नियमों के पालन की बात कही गयी है । जबकि देशी संगीत में लोकरूचि को महत्व दिया गया है । संगीत के कुछ महत्वपूर्ण तत्वों जैसे ध्वनि नाद, श्रुति, स्वर, राग आदि का विस्तृत परिचय दिया है जो संगीत को गहराई से समझने में सहायक है ।

द्वितीय अध्याय में "लय" के विषय में विस्तृत विवेचना के द्वारा लय की महत्ता का वर्णन किया गया है । लय की इकाई मात्रा है । नाट्यशास्त्र में लय को संगीत का आधार बताया गया है संगीत-रत्नाकर, संगीत-समय-सार और संगीत-चूडामणि में लय की परिभाषा, उसके प्रकार और उसकी महत्ता का वर्णन इस शोध प्रबन्ध में उद्धृत किया गया है । लय के आधार पर ही लयकारी की इमारत खड़ी की जाती है । संगीत में चमत्कार पूर्ण प्रदर्शन और अद्भुत रस की अभिव्यक्ति लयकारी के माध्यम से ही सम्भव होती है । उसके उदाहरण स्वरूप विभिन्न लयकारियों के नोटेशन तथा विभिन्न लयकारी युक्त रचनाएँ जैसे:- चौपल्ली, पाँचपल्ली, कुवाड की परन आदि का उल्लेख भी किया गया है ।

तृतीय अध्याय "ताल" से सम्बन्धित है । सगीत में ताल को नाचने का पैनाला ताल कहलाता है । वैदिक ऋग्वेद परम्परा के साथ ही मात्रा ताल का जन्म हुआ और ताल की इकाई 'मात्रा', इसी आधार पर बनायी गयी । ताल को भी दो प्रकार का सगीतरत्नाकर में उद्धृत किया गया है । नाट्यशास्त्र में ताल को चतुस्त्र और तिस्रभेद से दो प्रकार का बताया गया है । सगीतरत्नाकर में चतुस्त्र, तिस्र, ऋग्वेद मिस्त्र और सकीर्ण पाँच प्रकार की तालों का उल्लेख है । वर्तमान ताले इन्हीं तालों के आधार पर लोक रुचियों को ध्यान में रखते हुए पुष्पित पल्लवित हुई है । ताल के दस प्राणों का उल्लेख किया गया है जो काफी हद तक वर्तमान ताल क्रिया में भी प्रासंगिक है जैसे काल, क्रिया, जाति कला, लय, यति, प्रस्तार आदि । वर्तमान तालों के ठेके और उनका राग, लय और रस के अनुसार प्रयोग का उल्लेख किया गया है ।

चतुर्थ अध्याय में "छन्द" की विवेचना की गयी है । छन्दों का आविर्भाव वेदों से हुआ है । नाट्यशास्त्र और छन्दशास्त्र में भी उद्धृत छन्दों का वर्णन किया गया है । इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि ताल का आधार छन्दों में समाहित है । वैदिक, वार्षिक और मुक्तक छन्दों के प्रकार, लय, चलन, मात्रा आदि के आधार पर ताल में व्याप्त होकर रस की अभिव्यक्ति करता है । कहरवा, दादरा रूपक, दीपचंदी, झपताल, धुमाली, गजल, लावनी अद्धा आदि तालों के ठेके और उनके विभिन्न प्रकार की चलनों का उल्लेख मैंने इस शोध प्रबंध में किया है । छन्दों का लोक सगीत में भी अत्यन्त सुन्दर प्रयोग होता है और रसाभिव्यक्ति में सहायक होता है । इसके प्रमाण स्वरूप कई उदाहरण जैसे कजरी, कहरा गीत, सावन, डेढताल जिनमें चाचर, कहरवा और चाचर छन्द प्रस्तुत किया गया है । सगीत में छन्द, लय, ताल और रस का समन्वित प्रस्तुतिकरण निश्चय ही भावविशेष करने वाला सिद्ध हुआ है ।

पंचम अध्याय में "रस" विषयक सिद्धान्त को प्रस्तुत किया गया है क्योंकि संगीत रूपी शरीर की रस आत्मा है । नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित रस सिद्धान्त की अविरल धारा नाट्य साहित्य और संगीत सभी में समान रूप से बहती है । उसकी ग्राह्यता भिन्न विधाओं से भिन्न भिन्न प्रकार से हुई है किन्तु मूल सिद्धान्त में कोई परिवर्तन नहीं हुआ है । श्रोता में उत्पन्न आत्म विश्रान्तिमयी आनन्द चेतना ही रस का मूल है । नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित रस के कारक भाव विभाव, अनुभाव पूर्ण रूप से संगीत में रस निष्पत्ति के कारक के रूप में लागू नहीं होते । संगीत रत्नाकर में रस निष्पत्ति उच्चारण लय, काकु तथा विश्रान्ति के माध्यम से होने के सिद्धान्त का प्रतिपादन किया गया है । नाट्यशास्त्र में उल्लिखित आठ रस शान्त, शृंगार, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, वीभत्स और अद्भुत रसों का संगीत में सम्पूर्ण रूप से व्याप्ति नहीं अनुभव की जा सकती । शास्त्रीय और उपशास्त्रीय संगीत में मुख्य रूप से शृंगार (सयोग, वियोग) करुण, वीर रस, शान्त रस, अद्भुत रस ही अनुभूत किया जा सकता है । लोक संगीत में, नाट्यशास्त्र में उल्लिखित सभी रसों का अनुभव उनके काव्य, लय और ताल में उपलब्ध होता है । स्वरो का रस से सम्बन्ध स्थापित करते हुये नाट्यशास्त्र में रसनिष्पत्ति की परिकल्पना की गयी है किन्तु व्यवहारिक रूप से यह सम्भव नहीं है क्योंकि दो स्वरो से राग की उत्पत्ति नहीं हो सकती और उसके लिये कम से कम पाँच स्वरो का होना आवश्यक है । इसी प्रकार राग को भी निश्चित रस से आवद्ध करना सम्भव नहीं है क्योंकि एक ही राग में ख्याल (विलम्बित, द्रुत) तराना, ठुमरी और धमार आदि सुनने को मिलते हैं इसके उदाहरण के रूप में क्रमिक पुस्तकमाला चौथी पुस्तक में राग जैजैवती में उपलब्ध बदिशे हैं । इन बदिशों में काव्य में रचना शैली के अनुसार अन्तर होने के साथ ही साथ इसकी लय और ताल में भी भिन्नता होना स्वाभाविक है और जब बदिश काव्य, लय और ताल भिन्न हो गये तो निश्चित रूप से उनका प्रस्तुतिकरण भी भिन्न प्रभावोत्पादक होगा और इस प्रकार रस निष्पत्ति भी भिन्न भिन्न होगी ।

षष्ठम् अध्याय के अन्तर्गत "सगीत मे रस उत्पन्न करने वाले कारको का" वर्णन किया गया है जैसे—रागो की प्रकृति, राग ध्यान, रागमाला चित्र, काकु, राग का समय, राग का ऋतु के अनुसार गायन, स्थान तथा अवसर विशेष के वातावरण के अनुसार राग का प्रस्तुतिकरण और इन्ही के अनुसार लय और ताल तथा अनुकूल काव्य की रचना आदि सब मिलकर रसाभिव्यक्ति करने में सफल होते हैं । सगीत रत्नाकर में रस निष्पत्ति के लिये काकुओं का महत्वपूर्ण स्थान बताया गया है । काकु के अन्तर्गत स्वरो का या वाद्य की ध्वनि का ऊँच, नीच स्थान द्रुतविलम्बित लय, विराम आदि सगीत में रसनिष्पत्ति करने में सहायक होते हैं । वाद्यों की ध्वनि भेद और लयात्मक परिवर्तन, ताल की लय में परिवर्तन आदि के द्वारा पृष्ठभूमि सगीत में श्रोताओं तक रसात्मक सम्प्रेषण सफलता पूर्वक हो जाता है । वाद्यों की ध्वनियाँ कुछ विशेष अवसर से सम्बद्ध भावनाओं को जन्म देती हैं । कलाकार की विद्वता उसकी व्यक्तिगत क्षमता और श्रोता की ग्राह्यताशक्ति भी लय, ताल और रस सिद्धान्त से सम्बन्ध समझने और अनुभव करने में सहायक होती हैं । कलाकार के कार्यक्रम प्रस्तुत करते समय कुछ अन्य गठनाइयों के कारण रसाभिव्यक्ति सम्भव नहीं हो पाती जैसे मंच पर अधिक प्रकाश व्यवस्था, ध्वनि विस्तारक यंत्र का ठीक न होना, वाद्य यंत्रों का वाछित स्वरो से उतरना या चढ़ना, सगतकार और कलाकार में सही सामंजस्य न होना, कलाकार की मानसिक और शारीरिक थकान और व्यक्तिगत कुछ आदि ।

सगीत की रचना का साहित्य या काव्य, यदि राग शैली के अनुरूप, लय और ताल के अनुरूप नहीं होगा तो भी रसाभिव्यक्ति सम्भव नहीं हो सकेगी । इसी प्रकार यदि शैली के अनुसार ताल की लय या ठेका का चयन नहीं होगा तो भी रसाभिव्यक्ति नहीं हो पायेगी ।

सप्तम् अध्याय मे संगीत की 'तीनो विधाओ' मे लय ताल और रस का सम्बन्ध स्पष्ट करने के लिए गायन के अन्तर्गत विभिन्न गायनशैलियो, उनके काव्य, लय और ताल तथा उनके द्वारा रसाभिव्यक्ति का वर्णन उदाहरण सहित किया गया है । प्रबधगायकी के क्रियात्मक, लिपिवद्ध उदाहरण उपलब्ध न होने के कारण शास्त्र का ही वर्णन नाट्यशास्त्र के आधार पर किया गया है । इसी प्रकार ध्रुपद गायन मे डोंगुर वानी, नोहार वानी और खंडारवानी, गोबरहारीवानी के क्रियात्मक उदाहरण उपलब्ध न होने के कारण उनका भी शास्त्र पक्ष ही उजागर हो पाया है । वर्तमान समय मे जो ध्रुवपद गायन और उसका क्रियात्मक पक्ष उपलब्ध है उसका उदाहरण सहित वर्णन किया गया है । ख्याल, ठुमरी, टप्पा, धमार होरी, तराना, तिरवट, भजन, गीत आदि मे लय, ताल, काव्य और रस का उल्लेख स्पष्ट किया गया है । वादन मे तबले और पखावज की रचनाओ के उल्लेख द्वारा लय, ताल और रस का सम्बन्ध स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है । पखावज के बोलो से युक्त रामकथा से सम्बन्धित कथानक, काव्य के आधार पर बोलों की रचना उद्धृत है जो कि कथानक के अनुसार लय और ताल मे निबद्ध होकर रसाभिव्यक्ति करती है । इसी प्रकार गणेशपरन, शिव परन, दुर्गापरन आदि भक्तिभावना से ओत प्रोत रचनाओ का उदाहरण है ।

लय और ताल के प्रदर्शन नृत्य के द्वारा प्रस्तुत होकर . लय , ताल और रस का सम्बन्ध पूर्ण रूप से स्पष्ट करते है । उदाहरण के लिए चौसठ "धा" की कमाली चक्करदार परन, कृष्णलास्य, कवित्त छन्द, यतियो का प्रदर्शन, रासपरन, होलीपरन, वीररसपरन आदि मे नृत्य की भाव भंगिमाओं और पद संचालन के द्वारा अद्भुत रस की अभिव्यक्ति होती है । तबले के वर्णों से युक्त रचनाये, उसके ताल के ठेके, पेशकारा, कायदा, टुकड़े आदि बोलो की योजना और लयवैचित्र्य के कारण शान्तरस, शृंगार रस, वीर रस और अद्भुत रस की अभिव्यक्ति करती है । इनका उदाहरण सहित विश्लेषण इस अध्याय मे किया गया है ।

अष्टम अध्याय में 'लोक संगीत' शब्द की उत्पत्ति का उल्लेख करते हुये उसका अर्थ स्पष्ट किया गया है । लोक-संगीत के विषय में भरतमुनि का मत व्यक्त किया गया है । लोक संगीत की विषय वस्तु सामान्य जनता की भाषा, बोली, परम्परा , रीति रिवाज, और सहज भावनाओं का वर्णन करते हुये, संगीत पक्ष का विश्लेषण किया गया है जनमानस के भावोद्वेग के समय जो स्वर निःसृत होते हैं वे ही लोक संगीत की धुनों का आधार बनते हैं । इन स्वरवलियों की आश्चर्यजनक बात यह दिखाई पड़ती है कि वे भावानुकूल और प्रसगानुकूल होती हैं। साथ ही उनकी लय और तालें भी प्रसगानुकूल होती हैं। तालों की दृष्टि से देखने पर ज्ञात होता है कि भिन्न भावों के अनुकूल, लय गति का विविध विनियोग लोक संगीत में सहज रूप से हुआ है। काम करने के अवसर के गीत, सोडश सस्कारों के गीत ऋतुओं के गीत, पर्वों और त्योहारों के गीत, पारिवारिक सम्बन्धों में हास परिहास, व्यंग आदि के गीत रसों को अभिव्यक्त करने में सहायक हैं । लोक गीतों में शृंगार का वियोग पक्ष , वीर रस , रौद्र रस, हास्य रस , भक्ति रस , वात्सल्य रस की अभिव्यक्ति के लिये कथानक दृष्टान्तों का उल्लेख किया गया है। सोहर, जनेऊ गीत, मंगल गीत , विवाह गीत, वर्षा ऋतु , कजली, सावन, धमार, फाग राग , डेढताल आदि लोकगीतों को उदाहरण देकर उक्त रचनाओं में लय, ताल और रस का विश्लेषण, विषय वस्तु को अधिक स्पष्ट करने के लिये किया गया है ।

नवम् अध्याय में लय, ताल और रस के सम्बन्ध को 'मनोविज्ञान' की दृष्टि से अध्ययन किया गया है । जिसमें मनोविज्ञान क्या है ? श्रोता और कलाकार के बीच मनोवैज्ञानिक सम्बन्ध के परिपेक्ष्य में लय, ताल और रस का सम्बन्ध स्पष्ट करने के लिये गन , भाव, सवेद का अध्ययन किया गया है । संगीत-रत्नाकर में श्रोता और कलाकार और तीन श्रेणियों का उल्लेख भावुक, रजक तथा रसिक के रूप में, इसी सदर्भ में किया गया है । रागों के समयानुकूल गाने बजाने में श्रोता और कलाकार की

मन स्थिति का, प्रदर्शन शक्ति और ग्राह्यता शक्ति से गहरा सम्बन्ध है प्रात की बेला में कलाकार और श्रोता की मन स्थिति, सधिकाल में दोनों की मन स्थिति साय और रात्रि काल में दोनों की मनः स्थिति में और उस मन स्थिति के अनुरूप राग, लय और ताल मिलकर निश्चित रूप से अधिकतम रसाभिव्यक्ति करने में सफल होंगे । यह भी आवश्यक नहीं कि एक ही कलाकार के द्वारा प्रस्तुत एक ही रचना हर बार प्रस्तुत होने पर एक सा ही आनन्द प्रदान करेगी क्योंकि प्रत्येक श्रोता और कलाकार की मन स्थिति उसकी व्यक्तिगत परिस्थिति, स्थान, वातावरण आदि में कुछ न कुछ परिवर्तन अवश्य होगा और कुल मिलाकर लय, ताल और रस की अनुभूति में कुछ न कुछ परिवर्तन अवश्य आयेगा। कई बार तो परिवर्तन बिल्कुल विपरीत भी हो सकता है । जैसे यदि कलाकार, काव्य, लय और ताल के अनुसार सयोग श्रृंगार रस की अभिव्यक्ति करना चाहता है किन्तु कुछ ही समय पूर्व उसकी पत्नी का देहान्त हुआ है कलाकार वास्तव में करुण रस की ही अभिव्यक्ति कर सकेगा उस कार्यक्रम में और श्रोता भी सयोग श्रृंगार रस की अनुभूति नहीं कर सकेगा।

उपरोक्त सभी अध्यायों में मैंने यह भरपूर प्रयास किया है कि "भारतीय संगीत में लय और ताल का रस सिद्धान्त से सम्बन्ध" पूर्ण रूप से स्पष्ट कर सकूँ । इसके लिये विद्वान् गुणी जनों से वार्तालाप करके, उस वार्तालाप के सार का स्वतः अनुशीलन करके अपनी विषय सामग्री के अनुसार संगीत के क्रियात्मक पक्ष को गहराई से अनुभव करने के लिये कलाकारों के कार्यक्रमों को सुनकर, उपयुक्त रिकार्डों को खोजकर उसको सुनकर, समझकर उनका विश्लेषण करके अनुभूत तथ्यों को लिखा गया है ।

आशा है , मेरे इस शोध प्रबंध से संगीत जगत के जिज्ञासुओं को विशिष्ट और विस्तृत ज्ञान प्राप्त हो सकेगा ।

तन्दर्भ ग्रन्थों की सूची

1	अवधी लोकगीत	-	डॉ० कृष्णदेव उपाध्याय
2	अवधी लोकगीत : स्मृति-आत्मक अध्ययन	-	डॉ० विद्याचिन्दु सिंह
3	अवधी और उसका साहित्य	-	डॉ० किलोकी नारायण दीक्षित
4	अवधी लोकगीत और परम्परा	-	इन्दु प्रकाश पाण्डेय
5	अवधी का लोकसाहित्य	-	सरोजनी रोहतगी
6	अष्टाध्याय	-	प. प. नि.
7	अभिज्ञान शाकुन्तल	-	द्वितीय अंक - डॉ० कपिल देव दिवेदी आचार्य
8	उर्दू साहित्य का इतिहास	-	डॉ० रामबाबू तत्तेना
9	अंघी अठरिया रंगभरी ।लोक संग्रह।	-	राधावल्लभ घतुर्वेदी
10	एक सांस्कृतिक अध्ययन	-	हर्षचरित
11	कृमिक पुस्तक मालिका	-	भाग - एक, श्री वि० ना० भातखंडे
12	कृमिक पुस्तक मालिका	-	भाग - दो, श्री वि० ना० भातखंडे
13	कृमिक पुस्तक मालिका	-	भाग - तीन, श्री वि० ना० भातखंडे
14	कृमिक पुस्तक मालिका	-	भाग - चार, श्री वि० ना० भातखंडे
15	कृमिक पुस्तक मालिका	-	भाग - पाँच, श्री वि० ना० भातखंडे
16	कृमिक पुस्तक मालिका	-	भाग - छः, श्री वि० ना० भातखंडे
17	कथकलि नृत्यकला	-	गायनाचार्य अविनाश चन्द्र पाण्डेय
18	काव्य शास्त्र	-	डॉ० मनोरथ मिश्रा

19	कानडा के प्रकार	-	जयमल लाल त्रि० शास्त्री
20	कुमार सम्भव	-	जालिदास
21	गढ़वाली लोकगीतः एक संस्कृत में अध्ययन	-	डॉ० गोविन्द चातक
22	ताल मार्तण्ड	-	पं० मदनमोहन मालवीय
23	ताल परिचय	-	भाग - एक, श्री गिरीश चन्द्र विश्वनाथ
23	ताल परिचय	-	भाग - दो, श्री गिरीश चन्द्र विश्वनाथ
24	नारदीय शिक्षा	-	नारदमुनि
25	निबन्ध संगीत	-	लक्ष्मी नारायण गर्ग
26	नाट्यशास्त्र	-	भरत
27	पुण्य भारती	-	पं० ओंकारनाथ ठाकुर
28	बुन्देली का काग साहित्य	-	श्याम सुन्दर बादल
29	बुन्देल कण्ड की संस्कृति और साहित्य	-	रामचरण द्वारका मिश्र
30	ब्रजलोक साहित्य	-	डॉ० मदनमोहन
31	भारतीय समाज और संस्कृति	-	कैलाश नाथ शर्मा
32	भोजपुरी लोक साहित्य का अध्ययन	-	डॉ० गोविन्द चातक
33	भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन	-	डॉ० अरुण कुमार सेन
34	भारत के लोकनृत्य	-	लक्ष्मी नारायण गर्ग
35	भारतीय संगीत का - विवेचन	-	भगवत शरण शर्मा
36	भारतीय संगीत काय	-	डॉ० लालमोहन मिश्र
37	भारतीय काव्य शास्त्र	-	डॉ० कृष्णदेव - पाठ्यालय

38	भौतुरी लोकाया	-	मत्स्यपुराण चिन्ता
39	राग परिचय, भाग - एक	-	हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव
40	राग परिचय, भाग - दो	-	हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव
41	राग परिचय, भाग - तीन	-	हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव
42	राग परिचय, भाग - चार	-	हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव
43	रत्नमीमांसा	-	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
44	रीतिकाव्य की भूमिका	-	डॉ० नगेन्द्र
45	लोकायन की भूमिका	-	देवराज उपाध्याय
46	लोकायन की संस्थाओं की व्यवस्था	-	श्री कृष्णदास
47	लोक साहित्य	-	जगदम्बा प्रसाद पाण्डेय
48	लोक साहित्य: समीक्षा	-	डॉ० कृष्णदेव शर्मा
49	वैदिक शिक्षा और वैदिक शिक्षा	-	महात्मा गांधी
50	विवाह संस्कारों का विधि	-	ठाकुर प्रसाद मणि वैद्य
51	वाङ्मय विमर्श	-	आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र
52	हिन्दू संस्कार	-	डॉ० राजबाली पाण्डेय
53	हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति	-	प्रथम भाग - वि० ना० भातखंडे
54	हिन्दुस्तानी शास्त्र	-	भगवत शरण शर्मा
55	संगीत-संस्कृति में ताराद्वार	-	गायकवाड़ सीरीज
56	संगीत - पारिजात	-	अहोबल
57	संगीत सार	-	गायक
58	संस्कृति और सभ्यता	-	नारायण दत्त श्रीमाली
59	संगीत शास्त्र	-	के० वासुदेव शास्त्री

60	रस, रस, अलंकार -	-	प्रा. रे. पुतापुता
61	संगीत चिन्तामणि - प्रथम खंड -	-	आचार्य बृहस्पति
62	संगीत चिन्तामणि - द्वितीय खंड -	-	आचार्य बृहस्पति
63	संगीत रत्नाकर	-	शारंगदेव
64	संगीतशास्त्र प्रवीण	-	पंडित जगदीश नारायण मार
65	सिन्धु सभ्यता	-	ततीश चन्द्र काला
66	सिद्धान्त कौमुदी	-	वेंकटेश्वर प्रेम, बम्बई
67	समाज शास्त्र के मूल तत्व	-	तत्त्वज्ञ विद्यालंकार
68	साहित्य लोचन	-	डॉ० श्याम सुन्दर दास
69	The Music & Musical Instruments of Southern and the Deccan	-	C.R. Day
70	Natya Sastra Sangraha	-	Vol. 1, K. Vasudeva S
71	Natya Sastra Sangraha	-	Vol. 2, K. Vasudeva S
72	Pre Historic Civilisa- tion of the Indus Valley	-	Kashi Nath Dixit
73	Musical Instruments	-	B.C. Deva
74	Music of India	-	Focks Strangvege
75	कल्पक नृत्य	-	पुन दत्तचौ
76	अभिनेतृ गीतांजलि भाग-1,2,3	-	पं. शशाङ्क भों
77	हुमरी	-	लीला कारवाल
78	संगीतसमय सार	-	पार्श्व देव

पत्रिका

- |                        |                          |
|------------------------|--------------------------|
| 1. काव्य संगीत अंक     | - प्रकाशक, प्रभूनाथ गर्ग |
| 2. कल्याण अंक          | - लक्ष्मीनारायण गर्ग     |
| 3. काफी अंक            | - लक्ष्मी नारायण गर्ग    |
| 4. कमाज अंक            | - लक्ष्मी नारायण गर्ग    |
| 5. ताल अंक             | - संपादक प्रभूनाथ गर्ग   |
| 6. भैरव अंक            | - लक्ष्मी नारायण गर्ग    |
| 7. भारत के लक्ष्मण     | - लक्ष्मी नारायण गर्ग    |
| 8. संगीत महिला अंक     | - लक्ष्मी नारायण गर्ग    |
| 9. संगीत कला विहार     | - लक्ष्मी नारायण गर्ग    |
| 10. संगीत शिक्षा अंक   | - लक्ष्मी नारायण गर्ग    |
| 11. संगीत ताल अंक      | - प्रकाशक, प्रभूनाथ गर्ग |
| 12. ध्रुपद चमत्कार अंक | - संगीत काशीलाल, हाथरस   |
| 13. लोक संगीत अंक      | - संगीत काशीलाल, हाथरस   |
| 14. तराना अंक          | - संगीत काशीलाल, हाथरस   |